ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

№ 36 (628) Цена 20 коп.

10 АВГУСТА 1934 г.

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

шире дорогу ПИСАТЕЛЮ В КИНО

I

Художественная кинематография на всем протяжении своего развития зависела от литературы в гораздо большей степени, чем это обыкновенно думают. Количество фильм, представляющих собою экранизацию литературных произведений, гораздо больше, чем фильм, поставленных по оригинальным сценариям. Но и большинство, казалось бы, оригинальных сценариев при ближайшем рассмотрении оказывается обработкой какого-либо литературного материала или основывается на заимствованных из драматических и повествовательных произведений образах и сюжетах. Лишь очень небольшое число фильм представляет собой действительно оригинальные произведения кинематографического искусства.

Такое положение было обусловлено составом авторских сценарных сил. Авторами сценариев были: небольшое число писателей и, главным образом, профессионалы-сценаристы. Среди этих последних только небольшая группа создавала оригинальные художественные произведения, огромное же большинство сценаристов были ремесленниками, довольствовавшимися переработкой чужих произведений.

Такой состав авторских сил не мог обеспечить быстрого развития нашей художественной кинематографии, основной предпосылкой которого должно быть создание достаточных кадров сценаристов-художников. Вместе с этим и профессия сценариста не могла получить признания как полноценная деятельность художника.

Нельзя не упомянуть и о том, что в связи с создавшимся положением законное беспокойство о перспективах развития кино как самостоятельного искусства приводило иногда к неправильным выводам. Некоторые кинематографисты, озабоченные исключительно формальными проблемами развития киноискусства склонны были видеть величайшую опасность в «литературщине», якобы препятствующей созданию подлинно кинематографических произведений.

Эти товарищи забывали, что основой художественного развития является идейно-художественная проблематика, разрабатываемая авторами-художниками, и скатывались поэтому в область чисто формального экспериментаторства и трюкачества.

Проблема ускорения поступательного движения киноискусства могла быть разрешена лишь посредством расширения кадров сценаристов-художников.

Вот почему не уход от литературы, а, наоборот, смелое привлечение в кино писателей было единственно правильным решением вопроса, что уже подтверждено производственной практикой.

Привлечение в кино писателей означает идейный и художественный рост кинематографических кадров, означает признание сценария художественным произведением, означает признание профессии сценариста профессией художника, означает широкое пополнение авторских сил кино.

Приход писателя в кино не устраняет и не отодвигает в сторону сценаристов-художников. Развитие нашей кинематографии создало, как было указано выше, известное число зрелых художников-кинодраматургов. Притом деятельность тех сценаристов, которая выглядела первоначально, как работа ремесленного порядка, не всегда оставалась на этом уровне. Некоторые из них, пройдя этап формальной и технической выучки, выросли идейно и художественно, превращались и превращаются в настоящих художников кинематографии.

И если говорить всерьез о сравнительном положении в кино старых сценаристов-профессионалов и новых сценаристов-писателей, то первые пока находятся в более благоприятных условиях творческой работы по той простой причине, что они лучше знают особенности киноискусства и хорошо знакомы с производственно-технической стороной создания фильмы.

А это не только отбрасывает в сторону нелепые заявления о ликвидации профессии сценариста, но и обязывает к тому, чтобы писатели, пришедшие в кино, были бы в возможно большей степени посвящены в специфику киноискусства.

II

Нет сейчас ни одного писателя из числа взявшихся за создание сценария, который бы заявил, что это простое и легкое дело. Трудности сценарной формы изведаны уже всеми новыми авторами сценариев. Изведаны, но еще не до конца. Окончательные выводы авторы сделают тогда, когда посмотрят на экране фильмы, поставленные по их сценариям. Тогда они увидят, что, удалось, а что не удалось, В каких неудачах повинен режиссер и другие исполнители, в каких повинен сам автор сценария. Автор увидит сплошь и рядом как то, что казалось очень удачным в сценарии, совсем не «играет» в фильме, ибо какие-то законы кинокомпозиции и киновосприятия не были соблюдены. Перед каждым писателем, взявшимся за работу над сценарием, стоит необходимость взяться и за кинематографическую учебу.

Всякий, кто приходит на художественную работу в кинематографию, должен знать, что кинематография за время своего существования прошла уже длинный и сложный путь развития, накопила опыт, выявила определенные художественные закономерности, и всякий случай высокомерного игнорирования всего этого неизбежно повлечет за собой расплату за нежелание учиться.

Сценарная форма имеет свои определенные особенности, являя собой своеобразный сплав драмы и эпоса со множеством разнообразных стилистических и жанровых разветвлений. Законы монтажа, операторского искусства и актерского исполнения не могут не быть известными автору сценария. Ощущение ритма кинофильмы должно быть выработано у кинодраматурга.

Без освоения художественной культуры кино автор-сценарист невольно обрекает себя в лучшем случае на роль поставщика сырого литературного материала для режиссера. Вот почему перед кинематографистами, перед сценаристами и режиссерами стоит задача передать писателям, пришедшим в кино, весь свой художественный опыт, свои кинематографические знания. К сожалению, до сих пор в этом направлении сделано очень мало. Писатели слабо знакомы с историей кинематографии, не знакомы с существующими в кинематографии теоретическими концепциями сценарного, режиссерского и актерского творчества, мало видели фильм, слабо знают производственно-техническую сторону создания фильмы. Во всех этих областях, как правило, писатели предоставлены сами себе. В лучшем случае их учителем является режиссер, на которого ориентирован создаваемый сценарий. Но не всякий режиссер может быть полноценным учителем во всех вопросах кинематографии. Сплошь и рядом режиссеры, зная свое основное дело, совершенно беспомощны в вопросах кинодраматургии (хотя часто мнят себя большими знатоками драматургии кино) и могут дать только хорошего кинодраматурга или оказывать ему сомнительную пользу сообщением «ходячих» ремесленных рецептов. Кроме того, не всякий режиссер способен правильно ориентировать писателя в художественных течениях, создавшихся в советской кинематографии за пройденное ее существование, и быть объективным в оценке фильм, созданных в несвойственной ему художественной манере.

Вот почему прикрепление режиссера к писателю, совершенно необходимое по ряду соображений, отнюдь не исчерпывает задачи кинематографического обучения приходящих в кино писателей.

В этом направлении должна быть разработана система мероприятий самого различного рода, начиная от просмотра фильм и кончая созданием курсов для сценаристов (укомплектовываемых из писателей, уже практически работающих в кино и проявивших стойкий интерес к кинематографии).

III

Писатель должен быть приближен к кинопроизводству. Как правило, наши фабрики не организуют совещаний с работающими для них писателями. А такие совещания несомненно выявили бы ряд и организационных и художественных вопросов, разрешение которых принесло бы пользу писателям в их работе. Наши фабрики не вводят писателей в курс своей производственной жизни. А это необходимо. Необходимо, чтобы писатель, работающий для данной фабрики, знал ее производственную программу, знал об успехах фабрики и о ее прорывах. Он должен знать сценарную и фильмовую продукцию своей фабрики (фабрика должна добиться, чтобы стать «своей» для автора). Вот, например, сейчас Московский и Ленинградский кинокомбинаты закончили постановку ряда интересных фильм. Почему бы им не устроить просмотра этих картин и обсуждения со своими сценаристами-писателями? Это несомненно послужило бы толчком и к возникновению ряда творческих мыслей и к сближению писателей с кинопроизводством. Можно бы предложить и придумать еще ряд мероприятий в этом направлении, которые полезны и необходимы и которые, конечно, будут более продуктивны, чем незамысловатая форма «связи» с авторами, путем телефонных напоминаний о сроке договора на написание сценария.

Тесный контакт писателей с производством поможет разрешению ряда актуальных сценарных проблем. Одной из таких проблем является проблема сценария немой фильмы. Обычно все вновь привлекаемые авторы берутся за создание звуковых сценариев. Между тем, если бы они ближе ознакомились с кино, то несомненно убедились бы, что лучшим путем овладения кинематографической формой является создание немого сценария. Работая над немым сценарием, автор неизбежно должен освоить основные выразительные средства, выработанные кинематографией.

Проблемы звукового кино также еще практически не поставлены во весь рост. Сплошь и рядом мы имеем сценарии для звуковых фильм, в своих художественных элементах не имеющие ничего звукового: диалог бледен, шумы не продуманы, музыка не доходчива. В результате фильма получается действительно звуковой по техническому признаку, но никак не оправдывающая это название по художественному уровню своих звуковых элементов.

И здесь перед писателем стоит ряд интереснейших проблем: особенности слова в звуковом кино, монтаж диалога, роль музыки и т. д. Пока что в сценарной практике все эти проблемы имеют минимальное творческое разрешение.

Привлечение писателей в кино даст значительное повышение идейно-художественного уровня сценариев. Но на этом никак нельзя успокаиваться. Писатели должны полностью освоить киноискусство. И тогда тот перелом в положительную сторону, который мы сейчас имеем в производстве кинокартин, будет окончательно закреплен. Тогда будут созданы условия дальнейшего развития нашей художественной кинематографии.

В. ВОЛОЩЕНКО

НУЖНА ТЩАТЕЛЬНАЯ, КРОПОТЛИВАЯ РАБОТА

«Темы должны быть самые разнообразные, мы должны захватить все, показать Советский союз в самых разнообразных разрезах и ввести целый ряд такого рода жанров и тем, которых у нас не было» (Стецкий).

РЕЖИССЕР И. САВЧЕНКО

Работая над «Гармонью», я твердо знал, что буду делать дальше. Уже тогда был вчерне закончен сценарий моей следующей работы «Иринкин рекорд», готовилась музыка к нему, подбирались актеры. Это дало возможность без задержки перейти к следующей работе. Все было налажено настолько, что никто из группы не пошел даже в отпуск, а прямо начали работать. Сейчас я работаю над «Иринкиным рекордом», и у меня есть уже законченное либретто «Стенька Разин». Готовится материал для следующей фильмы.

Административная часть группы остается почти в том же составе. Остаются и актеры (Савин, Федорова и др.), для которых еще во время работы над «Гармонью» готовились роли в «Иринкином рекорде» и сейчас готовятся в следующих фильмах. Зная своих актеров, я могу делать роль, подгоняя ее к исполнителю, учитывая его индивидуальность.

Таким образом, передо мной нет перспективы «безработицы», о вредности и недопустимости которой говорил т. Стецкий. Это тем более обязывает меня всемерно помогать улучшать организацию производства.

Стремясь к этому, нам, режиссерам, надо отрешиться от какого-то «внутреннего», существования, от замкнутости в узких интересах своей группы, от нежелания считаться с интересами и возможностями всей фабрики.

В стремлении нарушить эту устоявшуюся «индивидуальность», мы впервые ввели в практику **читку сценария по всем цехам. «Иринкин рекорд», например, слушали и обсуждали и осветители, и гримеры, и актеры.** Все они теперь знают материал, для всех ясны образы действующих лиц. Этим облегчена работа: предоставлена возможность думать, создавать, а не слепо «выполнять заказы». Нам помогло еще то, что сценарий понравился. В цехах к нему хорошо относятся и работают для фильмы с охотой.

Решение давать пленку только под режиссерский сценарий требует тщательной работы над сценарным материалом. Со своей стороны, чтобы избежать рыхлости сценария, влекущей обычно множество доделок, я договорился с фабрикой и Союзкиноэкспортом так: я разрабатываю подробный план постановки, который прошу подвергнуть строжайшей и внимательнейшей критике. По внесении всех исправлений я требую подписи обеих организаций и только тогда начинаю снимать. Это всех заставит четко продумывать свои желания, предложения и требования.

С таких мероприятий по-моему и полезно начать использование указаний т. Стецкого.

Что же касается творческих вопросов, в частности, о наличии действенности в фильме, то меня особенно это касается. Работая над музыкальной комедией, я должен особенно бережливо относиться к движению и слову. Снятый материал должен являть собой квинтэссенцию движения, которая потом в соединении с музыкой даст то, что в обычной фильме называется насыщенностью, действенностью. В «Гармони» мне это не совсем удалось. Но этот опыт меня многому научил, и теперь я надеюсь сделать новую музыкальную фильму, насыщенную действием.

РЕЖИССЕР С. ЮТКЕВИЧ

Выступление т. Стецкого на тематическом совещании, подводящее итоги развития советской кинематографии и дающее ясные перспективы ее дальнейших путей, весьма знаменательно. Оно свидетельствует о неослабном внимании, которое уделяет наша партия тому участку советской культуры, на котором мы работаем.

Совершенно правильно заостряет т. Стецкий внимание на вопросах правильной организации производственного процесса создания кинофильм. К сожалению, до сих пор ни ГУКФ, ни кинофабрика не уделяли должного внимания этим вопросам.

В результате, «несмотря на то, что кинофабрики имеют громадные возможности в отношении средств, несмотря на то, что они обеспечены так, как никакие другие организации», у нас очень многого не хватает и только потому, что руководящие работники кинематографии зачастую не знают, чем же мы, творческие работники, не обеспечены.

Мы еще отстаем в освоении подчас примитивных элементов техники производственного процесса и все же вопросам техники до самого последнего времени уделяется очень мало внимания.

А ведь техника—это не вопрос удобств для того или иного режиссера. Техника—это один из узловых моментов организации производственного процесса. Возьмем, к примеру, хотя бы такую «мелочь», как микcажный аппарат (аппарат перезаписи звука). До сих пор мы его не имеем и мы вынуждены тратить бесконечно много времени на то, чтобы снимать синхронно все элементы звука в фильме.

Получив такой аппарат, мы освобождаемся от необходимости снимать синхронно весь звук и этим самым уплотняем наш рабочий день, снимая не по 4, а по 16 кадров в с'емочный день, как снимают сейчас за границей.

Мешает нам и отсутствие бесшумной осветительной аппаратуры, вследствие чего брак пленки во время синхронных с'емок чрезмерно велик.

Совершенно не организован у нас монтажный процесс. Кустарщина господствует сейчас в монтажном цехе, и работа цеха далеко позади того уровня, который уже достигнут советской кинематографией в целом.

Все эти моменты — кустарщина, неумение вытянуть основное в техническом процессе, крайняя отсталость в технике—как раз и приводят к тому, что производство картин затягивается на целые годы.

Я был недавно за границей и должен откровенно сказать, что в нашей борьбе за освоение техники нам еще многому надо поучиться у Запада.

Еще один вопрос, на котором заострил внимание т. Стецкий,—это работа по созданию сценария. Здесь так же пора отбросить наплевательские отношения к организации производственного процесса. как он, к примеру, поставлен в Америке, и перенять то хорошее, что изобретено в технике по созданию фильмы.

Прав т. Стецкий и тогда, **когда требует от нас сюжетного и строго драматургически построенного сценария.** Только фильма, построенная на сюжете и крепко сколоченная драматургически, позволит нам «взять за жабры» зрителя(а ведь наша основная задача делать картины для подлинно массового зрителя). С другой стороны, имея точно разработанный план, мы не будем производить значительного количества излишних с'емок с тем, чтобы выбросить потом в корзину дефицитную пленку, как это сейчас часто бывает.

Нам необходимо изменить систему работы и как можно скорее отказаться, забыть методы создания фильмы во время хода самих с'емок. Надо, чтобы с'емочный период был самым коротким, а подготовительный (разработка режиссерского сценария, репетиции и т. п.) был периодом углубленного творческого процесса, когда вчерне создается будущая фильма.

И, наконец, последнее. Тов. Стецкий указывает как на отрадный факт на устойчивость руководящих кадров кинематографии. Мне кажется, что нужно добиться устойчивости не только руководящих, но и творческих кадров. Надо изжить текучесть актеров, ассистентов и др., надо, чтобы коллективы создавались не по принципу случайного подбора. Должны быть созданы постоянные творческие коллективы, которые в процессе работы, учебы, самоусовершенствования вырабатывают свое творческое направление.

В советской кинематографии наметились сдвиги. Залогом, что эти сдвиги приведут к еще большему расцвету, служит то внимание, вплоть до мелочей, которое оказывает кино партия.

Я уверен, что уже в ближайшие годы советские кинематографисты дадут высокие образцы большевистского искусства.

РЕЖИССЕР В. ЖУРАВЛЕВ

Выступление т. Стецкого на совещании по планированию художественных фильм затрагивает буквально все важнейшие вопросы советской кинематографии. Значение этого выступления как развернутой программы чрезвычайно велико. Оно вызывает много мыслей и прежде всего мысль о роли сценария, который недооценивали так долго и что приводило к весьма печальным последствиям.

За последние годы наша кинематография отмечает как бы некоторое обеднение режиссерского мастерства в области «выдумки». Происходит это потому, что **добрую часть своего мастерства, своей выдумки режиссер тратит не на постановку, а на обработку литературного сценария и в порядке не режиссерской, а сценарной работы.** Режиссер в значительной мере выдыхается еще прежде, чем приступает к режиссерской работе. Рыхлый, недоработанный сценарий ставит в тупик даже опытного, богатого на «выдумку» режиссера. Особенно велико значение полноценного сценария для молодого режиссера, который только при наличии хорошего сценария может выявить себя как режиссер.

От качества сценария зависит и разрешение вопроса о сроках. Естественно, что для превращения в режиссерский сценарий плохого литературного сценария требуется гораздо больше времени, чем для хорошего. Отсюда вывод, что при оценке и определении качеств руководство должно проявлять больше строгости и принципиальности.

Другой не менее важный вопрос, затронутый т. **Стецким**, — это вопрос жанрового и тематического разнообразия. Только при этом условии можно будет вывести наше кино из той обыденщины, в которой оно долго утопало. Но разнообразие тем и жанров требует большого многообразия форм выражения. Здесь таятся огромные возможности для разворота мастерства и творческой изобретательности.

Я считаю, что тт. **Стецкий** и **Шумяцкий** совершенно правы, высказывая одну и ту же мысль о том, что зрителя «надо брать за жабры».

Я думаю, что, приблизившись к массовому зрителю, многие наши мастера сумеют намного быстрее и лучше работать, ибо сами они, в первую очередь, получат огромное удовлетворение, когда увидят, что их работа находит живой отклик у широких зрительских масс.

КИНО—НА УБОРОЧНОЙ

ПОСТАВЩИКИ НЕ УВАЖАЮТ РОССНАБСБЫТКИНО

Росснабсбыткино обязано снабжать киносеть аппаратурой и запчастями. Для обеспечения сети всем необходимым Росснабсбыткино сделал заказ заводам ГОМЗ и Киномеханпром. Заводы своих обязательств не выполнили и заказ в срок не сдали. Трест пред'явил претензии и получил... пени и неустойку. Но киносети от этого не легче! Она осталась без запасных частей, без оборудования.

В цифровом выражении это выглядит, примерно, так: ленинградский завод ГОМЗ к 1 июня отгрузил 25 передвижек и 25 динамо, а должен был сдать **350 передвижек и 400 динамо к ним.**

В июле Росснабсбыткино удалось добиться отгрузки всех остальных комплектов заказа первого полугодия. Но за счет дальнейшего плана из заказанных на июль **90 комплектов** не сдано еще **ни одного.** Из **210** мальтийских крестов, из **137** зубовых барабанов «Т-4», из **213** эксцентриков — не сдано ничего.

Одесскому заводу «**Кинап**» были заказаны запасные части для динамомашин **на 52 830 рублей,** получено **на 908 рублей,** это составляет— **1,5 проц.** заказа.

Заводы **Киномеханпром** выполнили **21 проц.** заказа на запасные части к передвижкам ГОЗ.

ГОМЗ сделал **9,2 проц.** из потребных запасных частей к передвижкам **ТОМП, Киномеханпром — 57 проц.**

Запасных частей к украинским аппаратам **Киномеханпром** сдал **12 проц.**

Самарский завод выполнил заказ на кинооборудование на **26 проц.**

Киномеханпром изготовил **20 проц.** заказанной ему звукозаписывающей и усилительной аппаратуры.

Работники **Росснабсбыткино** обращались в Киномеханпром, писали на заводы, обращались к комсомольским и партийным организациям заводов, договаривались с комсомольцами Киномеханпрома о создании специальной бригады для проверки заводов, обращались, наконец, к одесскому прокурору и в результате получили... **пени и неустойки.**

Грампласттрест со своей стороны мешает выполнять план по обслуживанию уборочной — не исполняет заказа на пластинки и патефоны. За первое полугодие заказ Росснабсбыткино выполнен Грампласттрестом на **16 проц.**

В результате всей суммы недоставок план снабжения киносети в период уборочной запасными частями и аппаратурой фактически сорван.

Виновны в этом в первую голову поставщики: заводы ГОМЗ и Киномеханпром.

Не менее виноват и сам трест Росснабсбыткино. От него и только от него зависит, чтобы поставщики выполнили свои обязательства. Неуменьем наладить нормальные взаимоотношения с поставщиками и опозданием с претензиями можно об'яснить то, что трест вместо продукции получил пени и неустойку.

Г. ИГНАТЬЕВА

„АРКТИЧЕСКИЙ РЕЙС"

Суров климат Западного Таймыра. Долгая нескончаемая полярная ночь. Жестокие ледяные ветры свободно гуляют по всему полуострову. Часты метели, бураи, пурга. Даже во время короткого северного лета густые туманы чрезвычайно затрудняют передвижение. Редко появляется здесь человек, и местность эта мало еще исследована. Но большевики не знают трудностей. И прошлым летом, выполняя задание партии и правительства, сюда пришла на шхуне «Белуха» научно-исследовательская экспедиция во главе с начальником своим т. **И. А. Ландиным.** Эта экспедиция была одной из составных частей грандиозных работ по изучению и освоению Арктики.

Шли медленно. Густые, молочного цвета туманы сильно подчас мешали. Шли, руководствуясь исключительно компасом. Нередко льды грозили раздавить, уничтожить «Белуху». Но организованная воля коллектива побеждала все препятствия.

И в конечном счете все задания были выполнены. Изменены на карте, в сторону уточнения, береговые очертания Западного Таймыра, проверены, вычислены и нанесены глубины, многое сделано в области изучения воздушных течений и т. д. Это не все. По всему побережью Западного Таймыра были разбросаны люди, отважные участники экспедиции. Они побывали в таких местах, где никогда не ступала нога человека, где опасности сторожили их на каждом шагу, угрожали жизни. Многие из этих эпизодов — легендарны. Однако все обошлось благополучно. Люди вернулись на «Белуху» все до одного, невредимыми. А в итоге **были открыты новые лагуны, бухты, заливы.** Открыто **7 островов, в том числе и остров им. т. Балицкого.**

Экспедиция по праву могла гордиться достигнутыми ею результатами научно-исследовательских изысканий. И тем более, что весь рейс был проведен под знаком повседневной, напряженной работы, в обстановке суровых будней советских исследователей Арктики... Только у нас, в СССР, возможен такой размах работ, где спокойная отвага заменила авантюризм прошлого.

Наконец, тронулись в обратный путь. На «Белухе» безостановочно шла серьезная, деловая работа: подводились итоги проделанного в экспедиции.

Наступал рассвет **24 сентября.** Было 5 час. утра. Корабль находился в районе острова Белого и шел средним ходом. Неожиданно судно получило три сильных толчка один за другим. «Белуха» затряслась всем корпусом, точно большое сильное животное, смертельно раненное. Ход замедлился. Через несколько коротких мгновений все стало ясно. «Белуха» наскочила на подводную скалу и получила три пробоины.

— Вода хлынула и заливает машинное отделение.

— Судно неминуемо должно итти ко дну.

Эти сообщения с быстротой молнии облетели всех.

Радио. Оно известило, что на помощь снаряжено судно «Аркос». Но ожидать его можно было не раньше, чем к 2 часам дня. А вода прибывала с быстротой в 34 тонны в час.

Что делать?

Однако панике, унынию нет места там, где коллектив спаян большевистской волей и энергией.

Надо было откачивать воду. Механическая помпа уже не действовала, залитая водой, как и все машинное отделение. И, разбившись на смены, по пояс в холодной воде (один градус ниже нуля), люди ведрами откачивали воду. Мороз крепчал. Начался шторм, дошедший до 8 баллов. Но люди работали безостановочно. Вода все прибывала, но медленно. Так, в напряженной работе прошел весь день. Только поздним вечером, через 18 часов после полученной «Белухой» пробоины, пришел «Аркос». Спасены были все. Спасено было и все имущество, ценные документы, материалы, собранные научные данные, даже наиболее ценные части оборудования судна. Что же касается самой «Белухи», то ее спасти было технически невозможно.

С рассветом следующего дня тронулись в путь. Шторм утих. Полярное солнце освещало еще взволнованную, но уже утихающую поверхность моря. «Белуху» заливало все больше и больше. Вот она, взмахнув снастями, точно гигантская птица крылом, опрокинулась на левый борт. Все ниже и ниже уходит корпус под воду. «Аркос» набирает ход. Еще несколько мгновений, и «Белуха», в последний раз мельнув над водой, исчезла, ушла на дно.

Когда Западно-Таймырская экспедиция снаряжалась в путь по инициативе управляющего трестом Востокфильм т. Атарбекова вместе с экспедицией выехал и т. Георгий Блюм, молодой талантливый кинооператор. В тот момент ни т. Атарбеков, ни т. Блюм не могли знать или предвидеть всего того, что произошло впоследствии, а особенно гибели «Белухи». И тем паче следует отметить ту настойчивость, которую они проявили при организации поездки. Кстати, ГУКФ не только не содействовало этому делу, но и отказало даже в предоставлении пленки.

— Планом не предусмотрено.

Этот ответ следовал неизменно на все просьбы и ходатайства, в том числе и ГУСИП (Главное управление сев.-морск. пути). Чтобы не сорвать поездки, решено было пойти по линии мобилизации «внутренних ресурсов». Тов. Атарбеков распорядился перерыть все склады Востокфильм. Все, что могло быть использовано хоть в какой бы то ни было мере, было взято на учет. В результате в распоряжение т. Блюма было предоставлено до 1500 метров пленки, но четырех различных форматов и марок и в основном бракованной (малая чувствительность, вуаль и т. п.). Все же т. Блюм уехал. Долго рассказывать о тех мытарствах, которые пришлось испытать т. Блюму во время с'емок, когда пленка рвалась, была неудобной по метражу, давала брак в работе и т. д. Порицания заслуживают те, кто до сих пор слепо подчиняется «параграфу», кто пытается работать канцелярско-бюрократическими методами, столь резко осужденными партией и всей советской общественностью и о которых так резко говорил и т. Шумяцкий в своем выступлении на совещании по планированию художественных фильм.

Отметим другое. Мы получили сейчас фильму, которая смотрится с захватывающим интересом.

«Только что видел вашу фильму «Арктический рейс», посвященную экспедиции т. Ландина на «Белухе». Должен вас поздравить с выпуском этой фильмы. Она подкупает своей правдивостью и мягкой лиричностью. Я уверен, что фильма привлечет много новых друзей для нашей арктической работы.

Режиссер-оператор т. Блюм совместно с коллективом экспедиции создал прекрасную вещь. Тов. Блюм мужественно продолжал снимать в опасные моменты и дал незабываемые кадры.

О. ШМИДТ».

Таков отзыв Отто Юльевича Шмидта о фильме.

В упорной борьбе выковываются новые люди беспримерного мужества и безграничной преданности строительству социализма. Славный поход «Сибирякова», бесстрашие и мужество челюскинцев, легендарные подвиги наших летчиков-героев, наконец, весь чудесный облик образцовейшего полярника О. Ю. Шмидта — все это образцы новых людей грядущего обновленного человечества. Рассказать о них, запечатлеть их жизнь и деятельность — почетная и первостепенная задача кинематографии.

М. ГРИ—Г.

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

В начале этого года трест Росснабфильм работал очень плохо. Недостаток копий фильм угрожал срывом всей киноработы в деревне. Фильмовый фонд новыми фильмами не пополнялся, старые, много лет не ремонтируемые фильмы, катастрофически быстро приходили в полную негодность.

К 15 июля **в 24 областные и районные конторы Росснабфильм было послано 828 копий. Из них 770 копий стопроцентной годности, а годность остальных 58 колеблется от 50 до 98 процентов.** Подавляющее большинство разосланных фильм — это новые копии, и только около **10** процентов получено путем обмена между конторами.

Сейчас по сравнению с I кварталом положение со снабжением деревенской сети новыми копиями фильм, безусловно, улучшилось. Однако, Росснабфильм не должен успокаиваться на достигнутых успехах. Тем более, что ряд контор снабжен фильмами плохо. Например, Башкирская контора за три с половиной месяца получила всего 16 копий, Киргизская — тоже 16, Средневолжская — 13, а недавно организованная Чувашская совсем еще ничего не получала.

УЧЕБНАЯ ФИЛЬМА ДОЛЖНА БЫТЬ УЧЕБНОЙ

основная задача — ПОВЫСИТЬ ЗНАНИЯ АУДИТОРИИ

В своей статье «На ложном пути» т. Руденко совершенно правильно поставил вопрос об «учебности» сельскохозяйственных учебных картин.

Обсуждение картины т. Задорожного «Зимнее кормление и уход за молочной коровой» показало, что в области методики учебных фильм существует поразительный разброд.

Тов. Жинкин называет эту картину «инструктивно производственной» и «кадрово-инструктивной», а т. Старцев ее называет просто «хорошей картиной». Но методика сельскохозяйственной фильмы нисколько не выигрывает от этого.

Возражения обоих авторов т. Руденко, который дал отрицательную оценку картине т. Задорожного, совершенно не убедительны. Тов. Жинкин признает, что «изготовление фильмы типа, рекомендуемого т. Руденко, конечно, должно стать на очередь», но он считает, что это станет возможным тогда, когда будет изменена система начального производственного обучения. Пока же т. Жинкин удовлетворяется этой картиной Задорожного.

Так ставить и разрешать вопрос нельзя. Картины по животноводству должны входить в программу производственного обучения, и если нет такой программы или она плоха, то из этого никак не надо делать вывода, что можно делать плохие фильмы для плохой программы.

Тов. Жинкин ссылается на просмотр этой картины доярками колхоза. Первые две части, дающие отдельные знания, оказались трудными, а остальные, где показан распорядок дня, подготовка кормов, опоздание доярки, хорошо восприняты.

Из этого можно сделать только один вывод: **учебную картину надо делать так, чтобы она была понятна аудитории, но не заменять трудно усваиваемой учебной картины занимательной хроникой.**

Исключительного внимания заслуживает статья т. Старцева, который является представителем той группы консультантов и «заказчиков», которые толкают учебную фильму на путь политпросветфильм.

Тов. Руденко совершенно правильно привел пример с кадром взвешивания коровы, которую тянут на весы, снимают с весов и уводят.—Каково учебное значение этого кадра, — спрашивает т. Руденко, — когда можно просто написать в инструкции или, наконец, дать в титре взвешивание коровы. Тов. Старцев доказывает, что необходимо знать вес коровы, иначе нельзя определить нормы кормления. Да ведь не в этом дело, что взвешивание необходимая вещь в колхозе, а речь идет о картине: нужно ли в ней показывать взвешивание? И тут, безусловно, прав т. Руденко: такие кадры ничего учебного не содержат, в картине они не нужны.

Тов. Старцев понимает, что учебная картина одно из пособий, но он не понимает, как надо делить урок между картиной, лекцией, книгой, плакатом и др. Именно поэтому он убеждает т. Руденко, что о переработке питательных веществ в молоко расскажет лектор.

Редакция считает, что можно не показывать взвешивание коровы, а только сказать об этом, и оно будет понятно, и совершенно невозможно ограничиваться рассказом о переработке питательных веществ в молоко. Здесь-то и нужен **кинематографический показ.**

Наблюдать этот процесс в живой корове невозможно, а кино может это показать, и только кино. Именно для этого делается учебная фильма. А т. Старцев понимает учебную фильму как одно из пособий, но не понимает характера этого пособия.

Тов. Старцев и отчасти и т. Жинкин пользуются еще одним аргументом: аудитория мало подготовлена и нужно все попроще. Это никуда не годный аргумент.

Мало подготовленной аудитории необходимо делать наиболее квалифицированные учебные фильмы. Нельзя отмахиваться, как это делает т. Старцев, от элементарных основ физиологии, химии, ботаники. Наоборот, необходимо внедрять знания. Иначе незачем делать картину. Задача учебной картины — увеличить знание, дать ряд полезных сведений.

Не менее ценен и показ образцовой фермы, ударников и прогульщиков, но это—не задача учебной фильмы, а кинохроники.

О МЕТОДИКЕ КАРТИН ПО ЖИВОТНОВОДСТВУ

Опыт выпуска технических фильм по животноводству у нас в Союзе крайне ограниченный, ибо технических фильм, посвященных животноводству, пока что выпущено, насколько нам известно, не более трех. Последняя фильма производства Новосибирской фабрики Союзтехфильм «Зимнее кормление и уход за молочной коровой» режиссера т. Задорожного получила одобрение со стороны сельскохозяйственных работников, в том числе и специалистов, выраженное в статье тт. Рогозина и Апресяна в газете «Социалистическое земледелие», № 140, от 20 июня т. г. «Дорогу сельскохозяйственной фильме», и отрицательное — со стороны работника кинематографии т. Руденко в «Кино» — от 16 июня с. г. № 27).

Тема, взятая режиссером тов. Задорожным, соответствует учебно-производственной фильме и является наиболее актуальной в области животноводстве.

Тт. Рогозин и Апресян в своей статье совершенно правильно отметили положительную сторону картины, отображающую производственные процессы фермы, но поняли эту картину не как учебно-производственную, а как научное пособие для техникумов, курсов и т. д., что безусловно является неверным и ошибочным. Эта фильма может быть демонстрируема и в техникумах как заключительная часть курса кормления и содержания скота, в целях иллюстрации рационально организованного производства. Но рассчитана она не для этой цели, а, главным образом, для краткосрочных курсов районных колхозных школ и животноводческих кружков как пособие, с помощью которого колхозники смогут овладеть техникой и организацией рационально построенного хозяйства.

Тов. же Руденко в своей статье под заглавием «На ошибочном пути» пытается опорочить фильму, главным образом, с точки зрения методики постановки и показа ее.

По его представлению фильма «Зимнее кормление и уход за молочной коровой» должна являться какой-то особо учебной фильмой и все дальнейшие его рассуждения построены именно на этой предпосылке. По его понятию кружки колхозников, животноводческие бригады занимаются по программе, примерно, техникума и изучают раздельно все дисциплины (физиология, анатомия, химия и т. д.), как это положено всякому техникуму.

«Учебное значение такого кадра, как взвешивание коровы, равно нулю, а таких кадров немало»... Взвешивание скота необходимо производить для определения живого веса животного, знание которого является необходимым при установлении рационального кормления.

Определение нормы кормления и составление рациона нельзя произвести, не зная трех основных элементов: живого веса, продуктивности молока и его процента жира. Поэтому совершенно правильно поступил режиссер: прежде чем демонстрировать составление нормы, показал в качестве предпосылки, как установить эти элементы. Ссылка на то, что это можно указать в виде титра, совершенно необоснована.

Техника взвешивания (устройство весов, обращение с коровой при взвешивании, определение удоев путем взвешивания и определение процента жира) колхознику совершенно неизвестна, так как в прошлом в его маленьком хозяйстве это никогда не делалось и не представлялось возможным, да и не требовалось.

Далее, в одном месте т. Руденко говорит о том, что учебная картина только одно из пособий. «Учебная картина, кинопособие, лекция, беседа, рисунок, диапозитив, наряду с кинопособием привлекаются для учебы. Животноводческий кружок, который будет пользоваться картиной, не все знания и сведения должен черпать из картины». Это положение совершенно правильно. Становится совершенно непонятным, почему т. Руденко одновременно выражает неудовлетворенность картиной, если она не отражает того или иного момента по ходу производства. Так, например, тов. Руденко требует показа того, каким образом питательные вещества кормов перерабатываются в молоко. «Питательные вещества, приносимые кровью, перерабатываются в молоко», — сообщает режиссер с экрана, — но, как это происходит — не показывает». Слов нет, по этому вопросу мы не спорим, следовало бы показать, как питательные вещества кормов перерабатываются в молоко, но ведь исходя из представления, что учебная картина только одно из пособий, пользование которым без лектора немыслимо, очевидно, такой момент, как показ, каким образом питательные вещества перерабатываются в молоко, может об'яснить лектор. Однако, т. Руденко не придется ограничиться только картиной (и лектор нам с ним не поможет в этой части), уж если быть до конца последовательным, то надо будет адрес упрека с картины и режиссера снять и направить счет к науке, что будет более правильным. До настоящего времени не было известно, каким именно образом синтезируются питательные вещества, приносимые кровью в молоко, и т. Руденко очень обяжет биологов и науку в целом, если расскажет этот секрет.

Тов. Руденко представляется, что в данной кинокартине искусственно притянута к педагогической части хроникальная. Под педагогической частью он понимает первые четыре части, посвященные нормированию кормления и составлению рационов, а также кормов как сырья (последнее, между прочим, по его мнению, заслуживает внимания отдельной темы), и под хроникальной частью — 5 и 6 акты, уход и содержание скота.

Такое расчленение данной фильмы в подходе к колхознику ошибочно. Ни одному зоотехнику или руководителю животноводческого кружка в колхозе не придет в голову прорабатывать тему кормления оторванно от ухода и содержания, ибо в представлении колхозника и в производстве эти два момента настолько тесно переплетаются, что не представляется возможным об'яснять об уходе, вне зависимости от кормления, и, наоборот, одно вытекает из другого.

По Руденко получается, что если картина показывает кормление с точки зрения переработки кормов организмом и усвоения им питательных веществ из корма, это будет учебная фильма, а если картина показывает, какие корма, в каком количестве и в какой последовательности, то это будет хроника. В первом случае действует педагог-учитель, а во втором — хроникер.

Вот если бы картина показала физиологию, ботанику и химию кормов, причем цельными сериями, как предлагает т. Руденко, тогда можно будет зачислить картину в разряд учебных. По мнению т. Руденко, нет научности там, где не фигурирует химия и ботаника. Как прикажете считать показ ухода и содержания коровы, демонстрируемый несвоевременной явкой доярки к дойке и чистке, что вызывает раздражение и беспокойство коровы и как реакция последнего — уменьшение продукции, вследствие сокращения притока крови к вымени? По Руденко — это хроника, а по нашему мнению — самая настоящая педагогика, которую не заменит никакая химия с ее формулами, непонятными колхозникам.

Учебной картиной для колхозников будет являться такая, которая их научит, как нужно кормить скот, как получить больше продукции и как облегчить труд и повысить производительность труда. Как раз этим требованиям в основном удовлетворяет просмотренная нами картина.

Тов. Руденко пренебрегает эту фильму для животноводческих кружков и обрушивается на консультанта профессора Пирогова за то, что он не обеспечил «качество тех частей картины, которые оперируют физиологией». «Профессор Пирогов имел право потребовать, не одну часть и не шесть частей, а целую серию таких кинопособий, которые бы знакомили зрителя с организмом коровы. Такие картины пригодились бы не только по вопросам кормовым, но и ветеринарным, по уходу и т. д.».

Тов. Руденко, очевидно, представляется, что колхозник не в состоянии овладеть техникой кормления без университетского курса физиологии животных. Понятно, было бы весьма желательным, чтобы рядовой колхозник мог теперь овладеть знаниями животноводства настолько, чтобы особенно не испытывал нужды в помощи специалиста, но ведь действительность наша в настоящее время такова, что в колхозе требуется теперь овладеть техникой крупного хозяйства по важнейшим производственным моментам. Повторяю, теперь же, а не выжидать годами, когда каждый колхозник в состоянии будет усваивать химию, ботанику и т. д.

«Не лучше и с кормами, — говорит т. Руденко. Крайне поверхностен показ кормов с точки зрения их химического анализа». В этом случае нельзя отказать ему в последовательности. Уж раз несколько серий требуется для физиологии, то, следовательно, и корма должны быть представлены во всей подробности их химического состава. Ну, такая педагогика не нужна для животноводческой бригады колхоза, перед которой стоит задача усвоить элементарные понятия техники воспроизводства стада, сохранения и выращивания молодняка, рационального кормления, ухода и содержания скота, организации пастбища, правильного проведения случки и т. д.

Кинофильма «Зимнее кормление и уход за молочной коровой» получила достаточную оценку в статье т. Рогозина. Она действительно является ценным вкладом в технику показа животноводческого производства. Тов. Задорожный является первым режиссером по животноводству и, надо отметить, правильно нащупал путь в методику животноводческих картин.

Обсуждаемая фильма имеет ряд мелких недочетов, в первых четырех частях, но вполне исправимых, главным образом, в части показа составления норм и разбивки животных на кормовые классы. Так же желательно повысить в некоторых местах мультипликацию, обратив внимание на разнообразие мульти, например, в изображении желудочного сока, белка и т. д., которые показаны в картине всюду шариками.

Д. СТАРЦЕВ

НЕ АГИТКА, А СЕРЬЕЗНОЕ ПОСОБИЕ

Какова методика сельскохозяйственной картины — вопрос актуальный. **Дело в том, что точка зрения кинематографистов на учебную картину расходится не только с наркомземовцами,** но и нередко с другими заказчиками, что обыкновенно и служит поводом к долгим спорам режиссера сперва с составителем аннотации, потом с консультантом, а подчас, при сдаче картины, и с самим заказчиком. Техпропам наркоматов и другим заказчикам необходимо усвоить, что учебная картина должна быть не агиткой, а серьезным пособием в учебных занятиях. Между тем, в практике наблюдается нередко обратное. Так, например, харьковский трест Свиновод и его консультанты в сценарий для учебно-инструктивных картин по свиноводству включили рекламный материал, а также материал по соцсоревнованию. Затронутые т. Руденко вопросы не новые, неожиданные требования к методике учебной картины вообще и в частности сельскохозяйственной учебной картины. Тов. Руденко вполне своевременно и в основном правильно ставит перед заказчиками, консультантами, техпропами наркоматов требование построить учебную картину только на научном, учебном материале. Считая, таким образом, установки т. Руденко на учебную фильму в основном правильными, привожу несколько возражений. Я думаю, что на ближайшее время учебная фильма для какого-либо из производств (т. е. не специально школьная или вузовская) должна сочетать в себе элементы производственного инструктажа с теоретическим научным материалом по тому или иному вопросу.

Я думаю, что именно такой и была задумана фильма т. Задорожного, к сожалению, не донесенная и не доведенная до конца. Имея в виду специфичность сельскохозяйственной аудитории, разнообразие специальностей (конюха, доярки, свиновода, овцевода и т. д.) и непосредственную работу на производстве, необходимо наряду с производственным инструктажем (например, по уходу за коровой и ее кормлением) включить учебный материал (по анатомии или физиологии животного и т. п.). Таким образом, научно-учебный материал был бы показан не абстрактно теоретически, а в связи с определенным рабочим моментом. Рабочая операция была бы вскрыта так, что было бы понятно: 1) зачем именно нужно эту операцию производить; 2) почему именно таким образом, а не как-либо иначе и в такое-то время, а не в иное; 3) что было бы, если бы эта операция произведена была правильно или совсем не произведена. При этом, конечно, необходимо помнить, что отбор наиболее необходимого учебного материала нисколько не требует обязательной хроникальности рабочего дня или какого-либо производственного процесса. Необходимо помнить, что кинофикации подлежит лишь такой научный материал, который может быть преподнесен только средствами кино, иными словами, лишь наиболее сложный материал, трудноусвояемый при других педагогических средствах воздействия (слово, рисунок, чертеж, макет и т. п.). Ясно, что тратить пленку на моменты, доступные легкому пониманию, нецелесообразно и педагогически это будет не нужно. При таком принципиальном творческом подходе к методическому построению фильмы сами по себе почти механически отпадут элементы агитпроповщины, рекламы, а также и чрезмерной популярности. Принципиальные творческие установки требуют, обязывают техпропы наркоматов-заказчиков **организационно поставить работу таким образом,** чтобы очень тщательно прорабатывались первоисточники будущей фильмы, ибо аннотация зачастую чересчур всеобъемлюща как по форме, так и по содержанию.

Режиссер группы технической фильмы Первой комсомольской ф-ки Украинфильм в Одессе

БОЧКАРЕВ

„АЭРОГРАД"

На 80 процентов «Аэроград» состоит из натурных с'емок, и экспедиционный период приобретает потому особо важное значение. В конце июня группа «Аэроград» выехала в экспедицию на Дальний Восток. Здесь в районе между Владивостоком и Хабаровском, в тайге, будут производиться с'емки.

Группа выехала в экспедицию в следующем составе: режиссер и директор группы **Александр Довженко,** зам. директора **Литвинов,** операторы: **Эдуард Тиссэ** и **Гиндин,** ассистент оператора **Волков,** помощник оператора **Астафьев,** помощник режиссера **Полупанов,** ассистент режиссера **Солнцева.** Актеры: **Цой, Шагайда, Колесников, Красенко, Иванов, Кан, Табуляев, Новиков, Скурато, Сидоркин,** гример **Ермолов** и др.

Группа «Аэроград» предполагает пробыть в экспедиции 3—4 месяца и заснять всю натуру.

Успех группы «Аэроград» в значительной степени будет зависеть от того, как общественность Комбината будет держать связь с группой, от качества массово-воспитательной работы в ней. Между тем, нам известно, что «Аэроград» ни с какой другой группой не соревнуется. Не заключены между участниками группы и индивидуальные договора. Уезжая, «Аэроград» не взял на себя никаких обязательств по соцсоревнованию. Это покрывает возможность контролировать работу группы и оперативно помогать ей. Исправить этот пробел возможно. «Аэрограду» по праву дано быть ведущим с'емочным коллективом.

Р.

В ОБСТАНОВКЕ БЕСКУЛЬТУРЬЯ

(ПО МАТЕРИАЛАМ КОМИССИИ СОВЕТСКОГО КОНТРОЛЯ ПРИ СНК СССР)

Кинопленочные фабрики и, в первую очередь, Шостенская фабрика продолжают оставаться в глубоком прорыве и тем самым лимитируют дальнейшее развертывание работы кинематографии.

В 1933 г. Шостенская фабрика выполнила план только на 62,3 проц., в I полугодии 1934 г. план выполнен на 61 проц.

Правда, в последние месяцы 1 полугодия в работе фабрики наметились определенные сдвиги. В июне программу выполнили на 85,6 проц., за первую половину июля—на уровне, близком к 100 проц. плана, но уже во второй половине июля — вновь резкий скачек вниз, и месячный июльский план будет выполнен не выше, чем на 75—80 проц.

Положение с ответственными видами пленки: негатив, авиопленка и т. п. еще хуже. План по негативу выполнен в I полугодии только на 31 проц. (а в отдельные месяцы, например, апрель—только на 4,2 проц.); план по авиопленке еще меньше—25 проц.

РАЗОБЛАЧЕННАЯ «ТЕОРИЯ»

Качество пленки заставляет опасаться самого плохого: **размер брака в 1934 г. выше и без того недопустимо высокого брака 1933 г.**

В I полугодии 1934 г. брак по позитиву составил 23,3 проц. при нарастающей кривой: I квартал — 16 проц., II квартал—26,3 проц.; брак негатива в I кв.—31,7 проц., во II квартале—45,5 проц. По авиопленке размеры брака в отдельные дни доходят до 75 и даже до 90 проц.

Эти цифры заставляют бить тревогу. Производство пленки попрежнему является одним из наиболее отстающих участков кинекатографии, требует неустанного, во много раз большего, чем до сих пор, внимания к себе.

Это внимание требуется с тем большей остротой, что прорывы в работе последних 2—3 месяцев произошли в обстановке **полного обеспечения фабрики** всеми основными видами сырья, не говоря уже о технической оснащенности фабрики, создающей вообще все условия для хорошей работы.

Нормальная сырьевая обеспеченность фабрики за последние 2—3 месяца до конца разоблачила всякие «теории» о том, что единственным лимитом выполнения плана является сырье; она с тем большей остротой вскрыла, обнажила **подлинные лимиты выполнения плана,** которые коренятся не в чем ином, как **в безобразной организации производства на фабрике.**

Руководство пленочной промышленностью—это нужно со справедливостью отметить—положило немало трудов и усилий на разрешение вопросов, связанных с узко технологическими, химическими и т. п. процессами и, в первую очередь, на налаживание производства позитивной пленки.

ЗАБЫТЫЕ ВОПРОСЫ

Значительно меньше внимания было уделено производству негативной пленки.

И совершенно **ничтожное внимание было уделено вопросам организации производства, расстановке людей, вопросам организации труда, заработной платы, созданию культурных условий производства, обеспечения нормальных жилищно-бытовых условий.**

Именно в этом разрыв руководства между узко химико-технологическими задачами и задачами управления производством в широком значении этого слова. В этом, нам кажется, и скрыт корень причин прорывов в выполнении плана. Более того, низкий уровень организации производства в условиях к тому же высокой технической оснащенности фабрики является **тормозом дальнейшего освоения самого технологического процесса.**

А то, что технологический процесс еще далеко не освоен, что об освоении говорить еще, по крайней мере, преждевременно, лучше всего доказывают одни только показатели работы по негативу и авиопленке.

Руководство трестом и фабрикой **упустило из виду первую и основную задачу,** обусловливающую успех всей работы, **задачу создания культурного стиля в работе.**

Обстановка некультурности характеризует всю работу фабрики.

В контрольно-исследовательской лаборатории точнейшие приборы заржавлены, на столах грязь. В течение 2 лет на фабрике не могут починить крыши: во время дождя в цехах лужи воды. В помещении, насыщенном эфирными, спиртовыми газами, отсутствует сколько-нибудь нормальная вентиляция. Единственная женская уборная бездействует уже около трех месяцев. На фабрике нет бани, душа, прачечной. **В течение 2 лет рабочим не выдают мыла для мытья рук и халатов.** В цехах с большим количеством влаги рабочие ходят без галош.

В тесной связи с этим находится **и общий низкий, некультурный, не соответствующий еще решениям XVII с'езда партии уровень организации управления фабрикой.**

ПОЛНАЯ БЕЗОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Система управления и руководства производством по всем звеньям представляет **картину полной безответственности** и совершенно неправильной расстановки сил. Директор фабрики «поделил» руководство между двумя своими замами и не держит в своих руках **непосредственно ни одного рычага управления:** ему подчинены только секретариат, спецсектор и охрана фабрики. Много надуманных органов. Например, наряду с лабораторией, **контролирующей все процессы производства, создали отдел техконтроля в составе одного человека, только мешающий работать. Начальники цехов обезличены.** У них отняли даже цеховые лаборатории для текущего испытания состава эмульсии, коллодия и т. п.

Руководство **цеховыми монтерами,** слесарями централизовано в руках главного механика. В распоряжении начальника цеха **нет никаких сумм** для премирования. Для того чтобы произвести в цеху **мелкую починку или ремонт, начальник** цеха должен писать в центральный стол заказов, тот выдает наряд главному механику и т. д. Начальник цеха лишен каких-**либо прав в области нормирования, расценок и зарплаты.** Система технического руководства целиком построена на **сменных инженерах** (мастерах). В таких важнейших отделениях, как, например, подслойное, **нет единого лица,** ответственного за работу отделения. Расстановка инжтехсил такова, что рабочими руководят малоопытные практики, без специального образования. Между директором и рабочим важнейшего троммельного цеха—5 инстанций.

На фабрике полная **недооценка роли и значения хозрасчета:** нет ни одной хозрасчетной бригады, отделения, цеха.

Ни директор, ни главный инженер, ни начальники цехов вопросами кадров не занимаются. На фабрике нет даже учета кадров. **В списках числятся рабочие, которые уже два месяца как ушли с фабрики.** В этом году сорвана работа курсов повышения квалификации. Отпускаемые трестом на подготовку кадров средства не используются.

ЗАВЫШЕННЫЕ НОРМЫ БРАКА

Крупнейшим недопустимым пробелом всей организации производства является, **как это ни покажется странным, отсутствие на фабрике сколько-нибудь серьезно развернутой борьбы с браком.**

Этой борьбе не способствуют ни система планирования брака, ни система оплаты труда. Начать с того, что руководство фабрики и трест допускают **заведомо повышенное** планирование брака.

Плановые нормы брака, установленные на 1934 г., **выше плановых и даже фактических норм 1933 г.** Например, по плану II квартала брак установлен в размере 19,8 проц. против 18,2 проц. плана II квартала 1933 г. и фактически—16,8 проц. По троммельному цеху запланировано во II квартале с. г. 8 проц. брака, тогда как многие передовые рабочие **дают брак не более $1\frac{1}{2}$—2 проц.**

В плановых нормах брака **планируется и оплачивается брак по вине рабочего.** У рабочих нет стимула борьбы за снижение брака. Рабочий троммельщик, например, может выработать 200 метров годной пленки в смену и получит за это столько же, сколько и за 184 метра годной и 16 метров брака.

До самого последнего времени не было контроля готовой пленки после перфорации (последняя операция).

Межоперационный контроль пленки организован недостаточно удовлетворительно, производится наспех: многие работницы-контролеры просматривают в день **в $1\frac{1}{2}$ раза больше пленки, чем это допустимо.**

Производство мало освоенных видов пленки (негатив, авиопленка и др.), еще не обеспечено по всем цехам (например, в троммельном цехе) специальными квалифицированными кадрами и специальным технадзором.

Во второй половине июля резкий прорыв в работе фабрики произошел в значительной степени потому, что фабрика **своевременно не подготовилась к работе в жарких летних условиях** (не обеспечили холодильными установками и т. д.).

Технологический процесс во многом **еще не освоен.** Например важнейший участок технологического процесса—полив подслоя—**совершенно не изучен, им до** последнего времени **мало занимались,** в результате—порча около 200 тысяч метров пленки и простои в течение нескольких дней. Слабо развернуты опытные работы. Новые рецепты пускаются в производство **без предварительных испытаний, и экспериментирование производится уже в процессе обычной работы.**

Производство страдает из-за бесчисленного количества «мелочей». Например в течение нескольких часов стоял компрессор из-за того, что на фабрике не было сшивок для порвавшегося ремня; на перфорационных станках нехватает ножей; нет планового ремонта оборудования.

ГОЛОВОТЯПСКАЯ СИСТЕМА

Вопросами зарплаты и организации труда никто всерьез не занимается. На фабрике — недооценка **сдельной оплаты труда.** Вместо расширения сдельщины она сужается и доведена в 1934 г. всего лишь до **32 проц. отработанного времени.** Многие рабочие (упаковщики, склейщики, перфораторщики и др.) переводятся под предлогом борьбы с браком со сдельной оплаты труда на повременную. Работницы отделочного цеха, работающие на четырех сторонках перфорационных машин, получают столько же, сколько работающие на двух сторонках. Система повременной зарплаты построена так головотяпски, что работницы отделочного цеха **никогда не получают причитающейся им месячной повременной ставки.**

На фабрике нет правильной системы премирования ни за выполнение количественных показателей плана, ни за улучшение качества продукции. Премирование отдельных работников было обусловлено выполнением плана **всего цеха** в целом, а так как план не выполняется, то даже **передовые рабочие не премировались.** С 1 мая введена новая система, но и она крайне неудовлетворительна (премирование проводится без учета качества работы отдельного работника, премирование бригадиров не предусмотрено и т. д.).

Недопустимо игнорируются рабочие предложения. Достаточно будет указать, что при «раскопках» рабочих предложений обнаружено, что еще за 1932 г. имеется 19 принятых, но не реализованных рабочих предложений, многие из которых представляют значительную ценность.

НЕТ ЖИЛИЩ

Мало что делается для создания нормальных жилищно-бытовых условий. В фабричных квартирах живет только около 20 проц. рабочих. Многие рабочие вынуждены ежедневно ходить до **10 км пешком.** За три года не создано сколько-нибудь необходимого жилого фонда (выстроено два дома площадью 2 тыс. кв. м.). Но и в этих домах нет канализации и умывальных. Общественное питание—из рук вон плохо, хотя трест оказывает в этом деле помощь для **ударников.** Столовая находится в подвале фабрики, без света, **температура доходит до 30 гр.,** воздух насыщен парами спирта и эфира.

Из-за плохих жилищно-бытовых и культурных условий—**огромная текучесть кадров:** в 1933 г. по основным профессиям производственных рабочих—**100 проц.,** в I полугодии 1934 г.—**50 проц.** Особенно ненормальна текучесть и частая смена инженерно-технических кадров. В 1933 г. с фабрики **ушло семь ИТР,** а только за I полугодие 1934 г.—**12 человек.** В отделочном цеху за $2\frac{1}{2}$ года сменилось шесть нач. цехов.

НЕТ ПРОВЕРКИ ИСПОЛНЕНИЯ

Такое неудовлетворительное состояние работы Шостенской фабрики, помимо причин, лежащих внутри самой фабрики, в значительной степени является следствием слабости руководства со стороны ГУКФ и ФОКХТ.

Отсутствие повседневной систематической проверки исполнения даваемых директив, приказов и т. п. — наиболее яркая черта, характеризующая низкий уровень этого руководства.

ГУКФ, например, еще в декабре 1933 г. издал большой приказ о работе пленочных фабрик, дававший довольно развернутую программу действий. Но какая цена этому приказу, если он до последнего времени **ни разу** не проверялся, и к проверке приступили лишь тогда, когда на фабрику выехала бригада Комиссии советского контроля.

Такое же отсутствие проверки исполнения характеризует судьбу также и многих приказов ФОКХТ.

Правда, ФОКХТ в 1934 г. и особенно в последние 2—3 месяца оказывает фабрике значительную помощь (на фабрику послан на несколько месяцев главный инженер треста, главный эмульсионер и др.; значительно улучшено снабжение). **Но руководство треста по вопросам организации труда, зарплаты, расстановки кадров еще крайне недостаточно.**

ИЖДИВЕНЧЕСКИЕ НАСТРОЕНИЯ

И самое отрицательное—это то, что **трест,** оказывая помощь фабрике, **не пресекает** существующих на фабрике **иждивенческих настроений именно в отношении этой самой помощи.**

Настроения эти характеризуются тем, что фабрика прячется за спину треста. Нет какого-либо материала—идут в трест, не пришлет трест—следовательно, он только и виноват в плохой работе. К сожалению, эти настроения не изжиты и у местных районных организаций, вообще говоря, мало занимающихся фабрикой по-деловому, а ограничивающих свою роль принятием формальных решений.

Особенно поучительна «история» с руководством парторганизации фабрики. Оценка этому руководству, не развернувшему на фабрике массовой работы, не мобилизовавшему массы рабочих и ИТР—членов партии и беспартийных—на борьбу за план, была дана Шостенским райкомом ВКП(б) еще в мае. Было решено сменить партруководство фабрики. Это решение не было выполнено до последних дней июля.

Секретарь фабричного парткомитета не только продолжал оставаться на своем посту, но даже был переизбран. **Не подействовало на Шостенский райком ни решение Черниговского обкома КП(б)У, ни решение районной комиссии по чистке партии.**

Назначенный в мае с. г. новый директор фабрики т. **Сидоренко не руководит еще фабрикой,** он занят в комиссии по чистке и т. д. В итоге **решения, принятые производственной конференцией фабрики в марте 1934 г., и обязательства, посланные на имя тт. Сталина и Молотова, выполняются пока еще плохо.**

Шостенская фабрика, одна из передовых по техническому оснащению фабрик не только в СССР, но и в Европе, имеет все возможности для того, чтобы давать десятки миллионов метров высококачественной советской пленки.

Эти возможности можно и нужно воплотить в действительность во что бы то ни стало.

Д. ЭРЛИХ

О равенстве и мировой скорби

Мнения о «пьесе для кинематографа» Юрия Олеши резко разошлись. Одни ополчились против нее, другие ее превознесли. Среди возражавших был и заводской комсомолец. Он нашел «строгого юношу», необыкновенно сложенного, обаятельного, влюбленного в чужую молодую жену, поразительного метальщика диска, отрицательным.

— Отрицательным? — воскликнул Олеша. — Почему он отрицательный? Как можно выступать с такой критикой? Вы не умеете думать. Вы плохо думаете.

Уходя, я случайно столкнулся с возражавшим Олеше комсомольцем и его товарищем. Товарищ упрекал его:

— Тут такие высокие авторитеты, а ты выступаешь против них.

— Если авторитеты не знают нас и нашей жизни, мы должны им смотреть в рот и только слушать их, что ли?

Было поздно. Мы спешили. Вскочили на площадку трамвая. На свету я увидел молодое, мужающее лицо комсомольца. Я спросил его, что он хотел возразить Олеше, что хотел выразить.

Мне вспомнилась мысль Ленина: любовь — высшая форма коллективных отношений. Что это за юноша, который ничего не делает? Разве когда мы любим, мы превращаемся в бездельников? И, только занимаемся любовью? У нас для этого нет времени. Мы работаем. У Олеши знаменитый доктор и молодая жена живут в недоступном замке. Что они делают? Неизвестно. Они не живут на советской земле, на заводе, в лаборатории, ни с какими организациями не связаны, это феерические тени. Наша любовь протекает не среди этих феерических теней. Мы берем жизнь. Мы строим коллективные отношения. Мы вплетаем нашу личную жизнь в них. Это радость. Это волнует. Это приятно, сказочно. Мы завоевываем, мы решаем тысячу задач. Для наших чувств совсем не предоставлено свободного места. Решая задачи жизни, мы решаем и моральные вопросы. А Олеша составил десять заповедей — о скромности, целомудрии, щедрости. Какое-то евангелие. Мне все это непонятно. Мне почти не приходилось думать о таких вещах, особенно о том, что Олеша говорил после чтения пьесы. Ему грустно, что одни живут, другие умирают, одни болеют, другие выздоравливают. Он не только испытывал нашу общую радость, когда возвращались челюскинцы, но и грустил, когда думал о матери погибшего Бориса Могилевича. Но если только думать и так думать, конечно, будет грустно. Надо работать, тогда будет и радость.

К сожалению, нас разлучил трамвай. Этот комсомолец с мужающим лицом совсем неплохо думает.

Пьеса Олеши толкнула его на хорошие мысли, разбудила в нем лучшие чувства и привела их в движение. Он совсем неплохо думает. Он только иначе думает. Не так, как Олеша.

Если мы сейчас к искусству подошли с более высокими требованиями, хотим, чтобы оно поднимало новые вопросы, освещало экспедиции в необследованные места, жизнь животных, охотничьи разведки, невредно, конечно, сделать разведку и в область вопросов «мировой скорби». Только решать их так, как могут решить и решают тысячи юношей и девушек в атмосфере напряженной переделки жизни. Олеша только ставит эти вопросы. Но уже и это заслуга, хотя бы он и не знал, как они решаются в жизни. Помимо того найдутся тогда и такие, которые ответят ему в искусстве же. Надо полагать, однако, что строгий юноша в этих ответах все же будет выглядеть фигурой отрицательной.

Базаров, как известно, тоже вызвал у современников мнения, которые резко разделились. В строгом юноше, конечно, нет той полноты и конкретности, какая есть в изображении Базарова. Сам Олеша согласился, что сценарий его абстрактен. Помимо того у Тургенева известно, что Базаров делает. Не только то, как он любит. Причем его поведение в любви столь же целостно, как и его поведение в работе. А этого недостает в обрисовке строгого юноши. Тут с комсомольцем нельзя не согласиться.

Олеша сам раскрыл карты: «Это тип юношей, — сказал Олеша, — какими мы мечтали стать, когда были молодыми».

— Не надо замалчивать страданий, — говорит Олеша. — От неравенства умов, характеров, способностей, здоровья нынешняя молодежь тоже страдает.

Да, страдает, но, очевидно, не так, как обрисовано у Олеши, или вернее, как недостаточно обрисовано у Олеши.

Это «неравенство» не повергает нашу молодежь в безысходную «мировую скорбь». Конечно, и ей бывает порой грустно. Но она ставит вопрос не как Олеша. А кардинальнее, сильнее, мужественнее.

— Я не хочу погибать. Никто не хочет погибать. А если погибать, то за дело, за большое общее дело, в которое и любовь может войти в «высшей форме коллективных отношений». Такая постановка вопроса влечет за собой и разрешающую радость, словом, иное отношение к «мировым скорбям», иной ответ на них.

Олеша разбудил внимание к этим вопросам своей «пьесой для кинематографа», но не разрешил. В социалистических условиях молодежь сталкивается с ними и в книгах и в жизни. И решает по-новому. Потому должно решить их и в искусстве по-новому.

Доступна ли кинематографу картина на такие сложные вопросы? Это зависит от того, как их подать? Так как Олеша поставил одни только вопросы, представить их в кино основательно трудно. Но отмахиваться от трудностей было бы непростительно. Опыт Олеши в области кино и интересен и оригинален, несмотря на все промахи. Не прав Иваницкий, сближающий Олешу с Уайльдом. Никакой проповеди страдания в пьесе Олеши нет. Такое впечатление могло получиться от того, что она не доработана. Если сравнить доктора Степанова с фигурой чеховского профессора из «Скучной истории», самому Олеше станет очевидно, что его Степанов не допоказан. Мало рекомендовать его знаменитым исследователем в области рака. Такая рекомендация крайне интригует. Но и весьма обязывает. Зритель захочет — и имеет на то право — увидеть полноценную фигуру деятельного советского врача-исследователя, его отношение к запросам общества, семьи и молодежи, словом, все то, что так глубоко дал Чехов о профессоре своего времени.

Но чеховский профессор не имел перспектив. Единственное его утешение — сама наука. Он — в разладе со средой, со своей семьей, с близорукими коллегами по работе. Он в самой научной деятельности ищет компенсации своей общественной неполноценности.

Как известно, либерально-буржуазная критика увидела в этом профессоре своеобразного Фауста. Настолько глубоко очертил научную фигуру этой среды Чехов. Мы сейчас не предполагаем опрокидывать эту оценку чеховского Фауста. Важно отметить, что среда увидела в нем свой лучший портрет, услышала самое себя, поняла себя через него, получила известный приговор, художественное оправдание своего «скучного» существования.

Олеше, как серьезному художнику, трудно извинить неполноту подхода к своему Степанову.

«Пьеса для кино» вовсе не снимает всесторонней разработки фигуры Степанова, представителя старой научной интеллигенции, сросшегося с миром строящегося социализма.

Олеша мог наделить Степанова не только афоризмами о страдании, которые вводят в заблуждение критику, но и раскрыть, как выходит он из этих страданий, какие пути прокладывает здесь для нашей молодежи, хотя бы для того же строгого юноши. Этот юноша ведь тоже является, в конечном исчете, все еще сыном старой, а не новой пролетарской интеллигенции, хотя и обрисован отменным физкультурником.

Когда больше будет раскрыт Степанов, тогда и фигура строгого юноши должна будет приобрести больше реальных сильных черт и вырастет не только на почве единоборства за молодую женщину, у которой волосы поют и глаза поют.

Считаем нужным более резко акцентировать аналогию с Базаровым. Тургенев проявил большое чувство ответственности пред своей современностью, рисуя разночинца Базарова. Вокруг этого образа закипела непримиримая борьба под разными общественными знаками. Проявил ли Олеша чувство ответственности в достаточной мере?

Чем глубже Олеша верил, что его строгий юноша — положительный портрет нашей молодежи, тем убедительней, разносторонней, духовно полнее следовало его нарисовать.

Недостаточно сказать о стремлении юноши к творческой работе, к высокой умственной деятельности. Следовало конкретно это показать, как в известной мере удачно показал это Славин в «Частной жизни Петра Виноградова».

В противном случае получается недоговоренность и неудовлетворенность. И нет достаточной почвы, чтобы понять и судить образы Олеши, выносить над ними положительный или отрицательный приговор.

Если Олеша хотел дать юношу таким, каким сам «мечтал стать, когда был молодым», то пьеса должна с предельной убедительностью подтвердить, что в нашей жизни встречаются такие положительные, воспитанные в среде старой интеллигенции юноши, идущие не только в ногу с пролетарской молодежью, но и слившиеся с ней окончательно.

Жизнь это показывает на каждом шагу. Автор хватил своей мечтой несколько в сторону от нынешней советской жизни, увлекся некоторыми внешними, хотя и весьма красивыми праздничными проявлениями того мира, которым он населил пьесу. Но праздники переплетаются с буднями и вытекают непосредственно из них, из каждодневного упрямого труда нашего, об'единяющего нас общностью целей и чувств.

В пьесу нужно впустить эти будни, показать их пафос, словом, доработать пьесу в полном сознании той ответственности, которую всегда проявляли подлинные художники в отношении к своему обществу и какую хотел, очевидно, взять на себя Олеша, чтобы нарисовать, как у нас решается гейневская дилемма: он любит ее, а она любит другого, и создается на этой почве новая мораль. Но она создается не только на стадионах и в «замках», а раньше всего в мастерских. И не только для того, чтобы пассивно воспринять, но и активно брать жизнь наперекор скорбям, хотя бы и «мировым».

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

Дружеский шарж МИЛОСЛАВСКОГО



Арт. Сергеева в роли Пышки

С'емки „Памира" продолжаются

УРА-ТЮБЕ (по телеграфу). Работу по с'емкам картины «Памир» в кишлаках **Хойхат и Дардар** закончили целиком. **Снято тридцать процентов плана.** Сейчас отправляемся в старинную крепость **Сарвадан** для организации дальнейших с'емок. Наш путь лежит через горную тропу, находящуюся на берегу **Фандарнии.** Мы вынуждены делать сорокакилометровые трудные переходы пешком. На одном из таких переходов погибла лошадь с вьюком. Однако бодрости не теряем. Все здоровы.

ДУБРОВСКИЙ

„Прометей"

1

В картине, посвященной памяти великого украинского поэта-революционера, Шевченко появляется один раз. Перед ним с протяжной песней-стоном тянут баржу бурлаки. Он смотрит на пароход, идущий по Волге. На экране появляется запись из дневника Шевченко:

«Великий Фультон и великий Уатт. Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет престолы, кнуты и короны. А дипломатами и помещиками только побалуется, как школьник леденцами».

К поэту подходит управитель помещика Свички. Он со слезами умиления читает: «Думи, мои думи, лихо мені з вами» и обнимает автора, чтобы облобызать его.

В лице управителя Сидоренко показан предшественник будущих просвитян, тех, кто из памяти поэта пытался сделать знамя украинской буржуазной демократии.

В течение многих лет украинские националисты акцентировали в творчестве Шевченко любовь поэта к «безталанной вдове» Украины, ее прошлому, украшенному поэтическими преданиями, и замалчивали другую сторону в творчестве поэта, замалчивали именно то, на что с предельной ясностью указал Ленин:

«Величие поэта-крепостного Шевченко в том, что **в каждой нации** (подчеркнуто мною.—**Н. Л.**) **он был на стороне угнетенных рабов, невольников и батраков,** призывая их «восстать, порвать цепи и вражеской злой кровью окропить волю».

Фигура самого поэта в картине Кавалеридзе дана эпизодически. Но мотивы шевченковской поэзии, мотивы страстной ненависти поэта к общественно-политическому строю тогдашней России проходят через все эпизоды, развертывается ли действие на Украине, в Петербурге, на Кавказе, на ярмарке в Нижнем.

Образ Прометея, начиная с трагедии Эсхила и кончая Байроном и Шелли, утвердился в мировой литературе как образ титанической борьбы человечества против рабства тирании. Образом Прометея, прикованного к скале, начинает Шевченко свое замечательное стихотворение «Кавказ». Среди поэтов-современников он кажется единственный, кто подошел к теме покорения Кавказа с чувством гневного протеста против империалистических и колонизаторских действий царского правительства. Пожалуй, во всем «Кобзаре» трудно найти лучший материал, чтобы слить из него памятник поэту, который «в каждой нации был на стороне рабов, невольников и батраков». В своем «памятнике» режиссер Кавалеридзе дает образ Шевченко отраженно, путем раскрытия отношения поэта к окружающей его действительности.

Познавательная ценность материала, развернутого Кавалеридзе, велика. Но познавательная ценность в искусстве тогда лишь становится ценностью абсолютной, когда она находит адекватное себе поэтическое, образное выражение.

2

Говоря о «Прометее» Кавалеридзе, мы не случайно обмолвились: **картина, а не сценарий.** До картины еще далеко. Режиссер Кавалеридзе только приступает к постановке. Но сценария по сути дела тоже нет. Есть публикация замысла очень интересного, глубоко содержательного, и есть ряд своего рода аннотаций к живописным полотнам, иллюстрирующим этот замысел.

Конструктивный метод Кавалеридзе — метод напластования изобразительного материала около идейно-тематического костяка. Сюжет либо отсутствует, либо существует в ослабленном виде. Действующие лица — символы социально-исторической идеи, лежащей в основе замысла. Чаще всего — это персонифицированные классовые категории.

Так в «Коливщине» Семен Неживой представляет крестьянскую бедноту, Железняк и Гонта — богатое хуторское крестьянство и помещиков, солдат Булатов — русское крепостное крестьянство. Смешение четырех языков в фильме означает классовую солидарность угнетенных четырех национальностей.

В «Прометее» автор группирует украинского крепостного Ивася, русского солдата Гаврилова и горца Хораву против грузинского помещика Дадиани, русского купца Жукова и украинского полковника Свички. Гаврилова и Хораву расстреливают в горах. Ивася, примкнувшего к бунтующим бурлакам, «спасает» управитель Сидоренко: вырывает его из рук «коскалей», потому что он украинец и потому что он собственность пана Свички и будет судим «отеческим» судом помещика.

Мелодия украинской песни перекликается со звуками кавказской зурны. Украинские крестьяне под руководством русских солдат и с русской песней идут поджигать панскую усадьбу.

Каждый образ картины тщательно проверен автором. В сценарии нет ничего, что не имело бы прямого отношения к замыслу, что не раскрывало бы темы. Но ведь на тему о николаевской России, об угнетении национальностей, об империалистических тенденциях русского двуглавого орла на Кавказе можно вообще рассказать очень много. Вдвое, втрое и вдесятеро больше, чем собирается показать Кавалеридзе в своей фильме. Дело — в отборе материала. Критерием отбора служит обычно закономерность образа в системе сюжетного построения вещи. Идея, вложенная автором в фильму, не должна оказывать отчетливого давления на поведение героев. Она возникает диалектически. Она рождается в сознании зрителя, как непосредственный вывод из противоречий и конфликтов, развертываемых на экране. У Кавалеридзе за каждым поступком действующего лица видна рука автора, расставляющая фигуры с целью непосредственного агитационного воздействия на зрителя.

В сценарии действуют не люди, а политические схемы, общественно-классовые категории. Жуков, попав на поле сражения, первым делом щупает сукно на мундире убитого солдата. Для купца, поставщика интендантства, это характерно, но едва ли характерно для «штатского», впервые увидевшего лицо войны во всей его кровавой неприглядности.

Персонажи сценария не вступают между собой в конфликты. Во всяком случае, в сценарии нет конфликтов, которые переходили бы из эпизода в эпизод, составляя драматический стержень вещи.

Правда, сюжет намечается на линии: Ивась — помещик — Катерина. Но намечается в настолько ослабленных очертаниях, что за него никак нельзя ухватиться, как за нить, управляющую вниманием зрителя.

Помещик запрещает Ивасю жениться на Катерине. Жениха отдают в солдаты, а Катерина, проданная купцу Жукову, попадает в «заведение» некоей Настасьи Макаровны. Много лет спустя, они встречаются на ярмарке в Нижнем. Катерина плачет о загубленной жизни, Ивась сентенционно замечает: «Не ты первая, не ты последняя».

Между этими тоненькими прослойками сюжетного действия напластовано множество монументального статического материала. Кавалеридзе — трудолюбивый историограф. Он пользуется не только историческими фактами. Он в большом количестве привлекает подлинные документы эпохи. В картине «звучат» не только отрывки из произведений Шевченко, но и приказы князя Барятинского, высказывания современников и пр. и пр.

Все это в равной мере свидетельствует и о высоком качестве сценария как исторической хроники и о драматургической его негибкости.

Там, где отсутствует драматическая коллизия, не может быть и моментов драматического напряжения, возникающих непосредственно из динамики отношений и поступков действующих лиц.

Когда по ходу картины требуется под'ем действия, напряжение, автор «Прометея» прибегает к бравурному фортиссимо, бросает (пока что речь идет о нереализованном замысле) на поле с'емки массы людей. «Голодный поход» ко дворцу князей Дадиани; батальные сцены на Кавказе, бунт бурлаков, поджог усадьбы — таковы кульминационные моменты действия.

В ремарках сценария есть указания на массовки в несколько тысяч человек.

Из массовых композиций, как бы выразительно и эффектно они ни были оформлены, можно строить живописную историческую панораму, но нельзя строить фильму.

В «Прометее», как и в «Коливщине» и предшествующих своих фильмах, Кавалеридзе пользуется приемами, которые применял Эйзенштейн в «Стачке» и «Потемкине». Это монтаж отдельных эпизодов, характеристик, образов, декоративных полотен, массовых композиций. Едва ли теперь эти приемы представляют собой передовое начало советской кинематографии.

3

Кавалеридзе прекрасно отдает себе отчет в том, что составляет силу его дарования и в чем его слабость. В «Аэрограде» мы обнаруживаем во всей развернутой полноте характерное своеобразие довженковского режиссерского почерка. Если бы мы не знали, что фильму по сценарию «Прометей» будет ставить автор «Перекопа» и «Коливщины», вопрос пришлось бы поставить очень резко — о бледности и рыхлости сценария, о его непригодности для постановки со стороны показателей драматургической формы. О непригодности, несмотря на высокое политико-идеологическое качество замысла.

Между замыслом и окончательной зрелищной формой кинопроизведения лежит пропасть. Мостик, перебрасываемый через нее режиссером Кавалеридзе, шаток и ненадежен. «Я считаю сценарий лишь поводом к работе над картиной», — признается автор «Прометея». И вся его предшествующая работа является иллюстрацией к этой предпосылке, как бы извиняющей и пытающейся возвести в канон и догму драматургическую несостоятельность большого мастера.

Весь предшествующий опыт Кавалеридзе, опыт «Злывы», «Перекопа» и «Коливщины» есть живое свидетельство той борьбы, какую упорно ведет этот интересный и культурный художник, воспитанный на традициях скульптуры и живописи, против законов кинематографической формы.

Но законы кино жестоко мстят каждому, кто пытается их нарушить. Можно наперед сказать, что кадры «Прометея» будут поражать своей монументальностью и живописной выразительностью, что единство изобразительного стиля будет проходить через всю картину. Но едва ли этими качествами удастся замаскировать основной порок картины — фрагментарность ее построения, схематизм героев, статическую неподвижность образов.

Выводы? Нельзя говорить об отдельных переделках. Ставить вопрос надо о пересмотре принципиальных установок, о переоценке самим мастером творческих своих позиций.

Н. ЛЯДОВ

„Гляди в оба"

Наше слово—не о боевике.

Мы хотим поговорить о небольшой мультипликационной фильме, всего в одну часть. Мы потому еще взяли слово, что вряд ли о ней скажет еще кто-нибудь. Фильма — наполовину детская. Почему наполовину, выяснится в конце, а пока — о самой фильме.

Часто вину за неудавшееся кинопроизведение сваливают на сценарий. Это удобно.

Особенно часто делается это в тех случаях, когда к моменту окончания фильмы сценарий очень мало схож с ней.

В свое время этот сценарий, называвшийся «Маленькие герои», не без оснований получил положительную оценку.

Автор его т. Ивакин, взяв важную и ответственную тему (участие ребят в охране урожая), сумел интересно и увлекательно разрешить ее, не снижая вместе с тем и ее политического значения. Сделан сценарий со знанием специфики мультипликации и имеет сюжетную насыщенность.

К сожалению, все эти сценарные достоинства выветрились в процессе работы над фильмой. В результате получилась вещь, не только не похожая на сценарий, но обладающая качествами как раз противоположными.

Если в сценарии есть та доля остроумия и юмора, которая в мультипликациях смягчает иногда самые трафаретные положения и вещи, то фильма, утеряв эту спасительную долю, приобрела неприятную тенденциозность.

А известно, что тенденциозность способна убить не только увлекательность и занимательность, но даже и содержание. Потому фильма «Гляди в оба», с одной стороны, смахивает больше всего на далеко не дружескую карикатуру, а с другой, она скучна и неинтересна. Не могут спасти положения и два как будто удачных момента — эпизод с коровами и бухгалтер-змея. Все отрицательное в фильме усугубляется еще и рисунками, этим существенным элементом мультипликации.

Рисунок может быть экономным и просто бедным.

В рисунке мультипликации «Гляди в оба» нет и следа экономии. Он просто беден и невыразителен. Он производит даже впечатление неряшливого и далеко не осуществляет образов, намеченных в сценарии (сахарный пионер, безликий лодырь). Спрашивается: почему же авторы фильмы отошли от сценария, изменили сюжет и лишили его ясной простоты, ничего не дав взамен?

Ответ есть и довольно странный. Сценарий был детский, а фильму, как оказывается, было решено сделать «на два фронта»—и для детей и для взрослых.

Что это собственно значит, не совсем ясно. Ведь давно всем известно, что настоящее художественное произведение для детей с неменьшим интересом воспринимается и взрослыми.

Но киноорганизации то ли в целях коммерческих комбинаций, то ли в других интересах, решили перемудрить эту простую истину и утвердить какую-то новую форму, сочетания интересов взрослых с детьми.

Эта странная тенденция к «сочетанию» грозила стать ведущей при постановке детских художественных фильм.

Результаты ее видны уже на такой небольшой работе, как «Гляди в оба».

Не знаем, как взрослые, а что касается детей, то лучше им заранее отказаться от своей доли в этих неудавшихся... произведениях...

РОС.

„Золотое озеро"

Когда художник проникает в дикую природу тайги и наблюдает ее жизнь, он почти всегда затрагивает тему взаимоотношений дикаря и цивилизованного человека.

Буржуазные художники и ученые стремились показать в этой теме ведущую роль белого — завоевателя и культуртрегера. Об'ективный смысл большинства их произведений сводится к оправданию империализма и колониальной политики цивилизованных стран.

М. Пришвин в своей замечательной высокопоэтической книге «Корень жизни» рассказывает о дружбе русского ученого со старым китайцем Лувеном, дружбе, заканчивающейся преобразованием глухого таежного угла в один из очагов социалистического строительства на Дальнем Востоке.

А. Довженко в своем сценарии «Аэроград», показывая борьбу коренных жителей тайги, звероловов, против «цивилизованных» самураев-диверсантов, находит в аналогичном материале политически злободневную оборонную тему, разоблачающую милитаристские теории фашизма о господствующих расах.

Интересно и то, что Лариса Рейснер в своих старых очерках об уральских драгах, своим острым взглядом журналиста-большевика сумела разглядеть процесс диференциации в среде коренных обитателей золотых промыслов и в образе старого «копача», на склоне лет пришедшего честно работать на советскую драгу, показала влияние социалистической культуры даже на закостенелых хищников.

Мы считаем необходимым остановиться на этих примерах потому, что по ним можно проследить линию развития той темы, которая легла также и в основу сценария «Золотое озеро».

В работе А. Перегудова и Вл. Шнейдерова основными активными представителями тайги являются «темные люди», безумный шаман, ойрат Урнай и трое старателей.

Окруженный безмолвием и безразличием тайги и мистическими символами, черепами жертвенных животных, под глухие звуки бубна творит шаман свой ритуальный танец. Кружение делает его еще более безумным и злым. Ему кажется, что окружающие его деревья «священной рощи» падают на него, подрубленные руками «дерзких пришельцев», работников советской золоторазведочной экспедиции. Он слышит топот их шагов и звуки голосов.

И когда старатели приходят к старику с тем, чтобы выведать у него тайну Золотого озера, он предлагает им сделку: прогоните пришельцев, и я покажу вам, где золото.

Так возникает завязка сценария— препятствие к нормальной деятельности советской экспедиции.

Старатели с помощью Урная всеми доступными средствами начинают вредить разведочным работам, которые развертываются под руководством геолога. Они убивают работников поисковых партий, ломают инструменты и приборы, разлагают рабочих-ойратов, воздействуя на их суеверие, и выводят из строя геолога. Чтобы продолжать продуктивную работу, экспедиция должна разоблачить врагов и парализовать их действия. Таким образом, осложняются задачи, стоящие перед ней, и возникает побочный авантюрный ряд положений, составляющий основное содержание сценария.

Такое решение темы допустимо, но оно уводит далеко от возможности выявления повседневного героизма советских исследователей и органического раскрытия их характеров. Читая сценарий, мы убеждаемся, что геолог Степанов находит золото и преодолевает трудности не путем разрешения стоящих перед ним профессиональных задач, а случайно, как своеобразный таежный Холмс, в процессе разгадывания ряда криминальных положений. Исследовательская сторона экспедиции остается в забросе и подавляется сложной авантюрой.

Введение трех старателей в качестве основных активных вредителей дезориентирует в понимании истинного положения этой социальной группы в жизни золотой тайги. Старательство дает обильную пищу для деятельности художника по линии показа испытания характеров людей золотом, их диференциации, выявление нового социалистического начала в этом труде. За редкими исключениями тема эта почти не затронута в советской литературе и искусстве. Нельзя упрекать авторов разбираемого сценария в том, что и они обошли ее. Но нельзя согласиться на компрометирование значительной группы трудящихся нашего Союза, к чему об'ективно приводит ошибочная трактовка авторов. Из этого положения можно выйти, если учесть, что типы злодеев, являясь непригодными в качестве портретов старателей, очень подходят на другую, сохранившуюся и поныне в тайге группу копачей-хищников.

Авторы проходят и мимо ряда других моментов, которые должны были служить основными звеньями в развитии темы. Так, например, взаимоотношения ойратов с русскими показаны очень поверхностно и неубедительно. Они полнее и образнее там, где авторы стремятся показать темные силы тайги шамана Урная, суеверия, предательства и злодеяния. Эпизоды, показывающие религиозные обряды, хитрость Урная, использующего весь свой опыт природного жителя тайги для того, чтобы вредить пришельцам, принадлежат к числу наиболее ярких мест сценария. И в противовес этому влияние нашей, новой советской культуры и элементы нашей национальной политики, преобразующие тайгу, поднимающие отсталый народ и включающие его в великую армию строителей социализма, показаны скупо или же поверхностными плакатными образами. Таким образом художественные приемы показа двух сил, определяющих физиономию сегодняшней тайги, остаются качественно неравноценными. Этого недостатка и несоответствия не исправляет и то, что авторы включают в сценарий положительных героев-ойратов, начальника экспедиции и рабочих. Эти образы поверхностны и не занимают по ходу действия какой-либо активной роли.

Характеры людей — самое слабое в сценарии. Автор отделывается нередко чисто внешними, малоговорящими характеристиками. Мотивы сдвигов в сознании маленького старателя, единственного лица, характер которого ломается по ходу действия, выявлены слабо. Зритель легко может притти к выводу, что в основе его измены товарищам лежит чисто биологическая слабость и недостаточная жизненная активность, грубость и угнетения, которым он подвергается со стороны «большого» старателя.

В образах девушки-проводника и геолога Степанова заключена возможность развития той темы, которая является центральной для произведения М. Пришвина. По сути дела мы уже имеем здесь сотрудничество «дикарки» и цивилизованного человека. В процессе с'емок необходимо еще сильнее выявить те черты характера и поступки девушки, которые рисуют ее как природную жительницу тайги: умение ориентироваться, знание природы, жизни зверей и птиц и т. п. В отношении же геолога Степанова надо подчеркнуть, что он ученый человек. Наука и практицизм могут помочь ему изобрести ряд средств, облегчающих его блуждания по тайге и борьбу со «злодеями». Здесь уместно напомнить фигуру инженера из «Таинственного острова» Жюль Верна, умевшего великолепно приспособляться к обстановке и побеждавшего природу техническими изобретениями. Подобные черты помогли бы геологу в преодолении иронического отношения девушки к его слабостям и легли бы в основу активного сотрудничества и взаимного внимания.

Нетрудно обнаружить основную причину, благодаря которой интересное и богатое острыми приключениями действие не оказалось насыщенным конкретным жизненным содержанием. В своей работе авторы широко использовали приемы классической американской авантюрной фильмы. Мотивы бесконечных преследований и драк с «торможениями», когда удача все время перекочевывает из рук в руки, торжество героя, в одиночку, почти без посторонней помощи, сломившего сопротивление врагов, разрешившего поставленную перед ним задачу, спасшего девушку, и, наконец, заключительный кадр, — все это выдает образцы, по которым писалось «Золотое озеро».

В заключение можно сделать два вывода: путь построения экспедиционной фильмы на крепком приключенческом сюжете — путь правильный. Он позволит Вл. Шнейдерову и др. мастерам этого жанра создавать интересные увлекательные кинофильмы, которые будут показывать природу и народы Советского союза не пассивным методом, как это часто делалось раньше, но через типические образы людей и природы, в органической связи с напряженным сюжетом. Однако при этом не следует рабски итти по избитым путям, так как схема, взрощенная в иных социальных условиях американской действительности, как это мы наблюдаем в сценарии «Золотое озеро», может привести к уходу от действительности, к идейному и тематическому оскоплению произведения.

Необходимо, чтобы Вл. Шнейдеров и др. мастера экспедиционной фильмы в своей работе учли эту ошибку.

ВС. ПОПОВ

СПИСОК „БЛАГОДЕЯНИЙ“

У Коки Писарева не было установившегося мнения и взглядов на свое будущее. В зависимости от обстоятельств он хотел быть: дворником, чтобы поливать улицы из кишки, вагоновожатым, чтобы звонить, милиционером, чтобы регулировать движение. Но больше всего Кока хотел быть сразу в двух местах—продавцом в кондитерской и поваром в соседнем ресторане.

Долго судьба была злой мачехой радужных мечтаний Коки. Но, наконец, и к нему фортуна повернулась надлежащим местом, и он осуществил сладкие мечты в московском Доме кино.

В этом чудесном Доме для таких мальчиков, как Кока, был сплошной рай и непочатый край с'едобных возможностей.

Наивники из некоторых творческих киноработников совершенно неосновательно возомнили, что Дом кино построен для них. Конечно, это не так. Дом кино для Коков Писаревых, Петей Халугиных и Ваней Тащилиных.

Еще когда строился Дом кино, уже тогда стали выявляться его подлинные контуры.

Строительная комиссия ГУКФ по Дому кино столь усердно и многократно заседала и совещалась, что скушала бутербродов и выпила чаю на 10.600 рублей.

Предлагаем разрешить задачу—сколько было бутербродов и сколько народу было в комиссии?

Когда об этом стало известно самой комиссии, то она взвыла и забожилась, что продукты в глаза не видела и в рот ни крошки не брала. Но зам. директора Дома кино **Кузнецов** клятвенно утверждает: «Продукты ушли на питание комиссии».

Создалось противоречивое положение: ела комиссия или не ела—неизвестно. Но продуктов на 10.600 рублей и в помине нет,—это известно.

У зама Кузнецова вообще весьма определенное представление об общественной собственности. Дал ему Райком нагрузку. Он ее выполнил, а счет на 43 рубля за поездку на такси при выполнении нагрузки Райкома представил... в Дом кино. Уплатили сейчас же ни за что ни про что 43 рубля.

В Доме кино с расходами на такси не считаются. Хотите ехать—пожалуйста. Берите такси и езжайте. А не хотите—можете не ехать, но счет все равно можете представить—оплатят.

В день открытия Дома кино 4 мая на такси за счет Дома не ездил только ленивый. Директор **Юровицкий** даже не почесался, когда ему дали утвердить единый счет на такси «4-го мая 1.448 рублей».

Открытие Дома было весьма помпезным. Было много званых, но мало избранных. Зато избранные сидели в зале ошую, кушали и пили, что хотели. Счет за выпитое и с'еденное потом подписал Юровицкий. Когда ему кто-то робко заметил, что ассигновано всего 4.000 рублей, а израсходовано 9.000 рублей, то он сказал: «Ерунда, был бы Дом кино и расходы по нем, а деньги найдутся».

Все так и поняли. Трать, расходуй, тащи, волоки, и что в этом основной смысл массовой работы Дома кино. И после первого же банкета нотации.

Застрельщиком выступил зав. рестораном **Новоселов**. Он 5 мая покинул Дом, но не один, а со свертком и чемоданом. Шеф кухни **Емельянов** последовал примеру руководителя и тоже ушел с чемоданом. И это стало привычкой. Но такая привычка вызывает расход средств и продуктов, а расход нужно оправдать счетами. В Доме кино любой самый скромный товарищеский чай почему-то происходит с вином, иногда даже пьют не чай с вином, а вино с чаем.

По крайней мере так получается, если судить по счетам на чай с вином.

Директор **Цейтлинг**, сменивший Юровицкого, полностью воспринял установившиеся в Доме кино традиции. Поэтому в счете, заверенном им, 50 человек выпили чаю с вином на 1.565 руб. 34 коп. По второму счету 25 человек выпили вина с чаем (вина 24 бутылки) на 829 руб. 19 коп. И это чаепитие с вином и вина с чаем стало вторым основным смыслом деятельности Дома кино.

Но особенно пышно развернулась широкая натура директора **Цейтлинга** и ближайших его помощников... **Новоселова, Потнина** и **Емельянова** на банкете встречи с челюскинцами.

Готовясь к банкету, директор дал директиву: «Денег и продуктов не жалеть». Не жалели. 29 июня кормили, как на убой. Гости кушали тоже не плохо.

Каждый скушал: **полкилограмма свинины, полкилограмма осетрины,** по два свежих и одному соленому огурцу, несчетное количество шпрот и апельсинов и каждый выпил целую бутылку с четвертушкой крепкого вина и водки, и все это залили несчетным количеством нарзана и ситро. Кроме того гости кушали биточки и пр. более простые кушанья. Можно сказать, что ели не в два, а в три горла. И все же всего с'есть не могли.

На другой день 30 июня агент по снабжению **Речкин**, забредя случайно в Дом, натолкнулся на площадке на пьяного вдрызг Новоселова. В зале шел пир горой. Официанты, повара и прочий персонал столовой, во главе с руководством коллективно проводил в жизнь приятный лозунг—продуктов не жалеть— и изо всех сил уничтожал запасы продовольствия.

Усилия их не увенчались успехом. Пришлось им продукты отправлять к себе домой. Каждый унес точно в соответствии со своим служебным положением и получаемым окладом.

Директор Цейтлинг на такси увез домой два больших свертка с продуктами. Зав. рестораном Новоселов как заядлый дегустатор сам выносил только вино. Продукты же для него и для себя вынес зам. зава Поткин. А вот шефу Емельянову продукты домой отнесла судомойка.

Некоторая заминка произошла из-за торта, единственного и, судя по внешности, исключительного по качеству. После некоторого колебания по предложению Новоселова, торт торжественно водрузили на большой поднос, поднос вручили кухонному рабочему Борисову и приказали ему немедленно отвезти торт непременно на такси, а то, упаси боже, помнут, прямо на квартиру дорогого директора Цейтлинга. Торт был благополучно доставлен в целости и сохранности.

Этот знак внимания так растрогал директора Цейтлинга, что он утвердил за банкет 29 июня два разных счета.

Один на 13.509 р. 70 к., а другой на 15.500 рублей. Сейчас руководство Дома кино занято разрешением сложной проблемы, какой из двух счетов считать настоящим, а какой липовым.

В 15-тысячном счете чего-чего только нет. Там есть 446 р. 20 к. за доставку продуктов, сотни рублей за такси. 1.745 р. 81 к. сверхурочных «за труды аппарата» Дома кино в день банкета и т. д.

При выписке сверхурочных руководство добило уравниловку. Поэтому зав. рестораном Новоселов и его зам. Поткин получили за «труды» по 150 рублей, не был забыт и шеф Емельянов: ему дали 100 рублей; буфетчику—50 рублей и т. д. Только официантам выписали кому 5, кому 8.

Есть в счете и строка «за бой посуды 500 руб.». Били или не били—не важно. Важно—гони монету.

Заботы директора о своих подчиненных простирались широко и далеко. Он для инструктирования и консультации Новоселова нанял за 350 руб. директора столовой ГУКФ **Казачка**. О плодотворности этой консультации можно судить по деятельности и энергии, проявленной Новоселовым при дележе продуктов челюскинского банкета.

Директор Цейтлинг в список сверхурочных себя не включил, да это и понятно: ему некогда. Он человек занятой и незаменимый. Работает он не в одном, а сразу в трех местах. В Московским кинокомбинате, представителем Ленинградского комбината и директором Дома кино.

От времени до времени представитель Ленинградского комбината Цейтлинг рекомендует директору Цейтлингу с'ездить в командировку в Ленинград. Директор едет, а по приезде в Ленинград трансформируется в представителя Ленкино. Эта трансформация не только не мешает, а, наоборот, способствует получению командировочных.

Все такого рода благодеяния работников Дома кино привели его к финансовой катастрофе. Дом кино за время своего краткого существования истратил 90 тысяч рублей дотации и задолжал 50 тысяч рублей. Из этой суммы только 11.491 р. 10 коп. затрачено собственно на нужды Дома кино, а остальные 129 тысяч ушли на содержание аппарата, на банкеты и... разворованы.

Список «благодеяний» шайки жуликов, засевших в Доме кино, разросся до размеров, угрожающих поглотить и самый Дом кино.

Н. НИКОЛАЕВ



Пермь-II. Лучший стрелочник т. Филатов в редакции газеты кинопоезда им. Ворошилова дает материал о себе

РЕЙС КИНОПОЕЗДА

Кинопоезд — могучее средство в борьбе за улучшение железнодорожного транспорта. Оперативная его работа непосредственно влияет на состояние железнодорожного хозяйства и способствует его улучшению. Яркие примеры дает последний рейс кинопоезда.

На слете лучших ударников Пермской железной дороги поездом была организована выставка фотоплакатов и вывешен щит с портретами знатных людей дороги. Шестнадцати лучшим ударникам вручены фотопортреты. К слету выпущены три листовки, содержащие сообщение о лучших ударниках-значкистах, о достижениях в работе. На слете ударников Свердловского отделения были показаны фильмы: «Дела путейские», «Лапоть», «Горка» и др. Более 500 человек после просмотра организовали субботник по ремонту пути и стрелок. До 6 июля кинопоезд провел 24 просмотра и обслужил 8 980 рабочих транспорта и промышленных предприятий.

Кинопоезд поддерживает живую связь с массой железнодорожников и активно борется за устранение конкретных неполадок. Так, например, получив сведения, что на раз'езде Визь плохо поставлено бытовое обслуживание, кинопоезд в своей газете листовке «Темп» в большой статье с художественными иллюстрациями, вскрыл подлинное положение вещей. Газета кинопоезда указала на то, что отсутствует хорошая вода, так как единственный и имеющийся колодец с 1907 г. не подвергался очистке и что местная газета и соответствующие органы не принимают никаких мер к ликвидации безобразного состояния бытового обслуживания рабочей массы.

Газета кинопоезда систематически разоблачает лжеударников и знакомит железнодорожников с опытом лучших работников транспорта.

Вместе с ударником-значкистом т Филатовым кинопоезд участвовал в борьбе против халатности и разгильдяйства, освещая на страницах выпускаемой газеты работу рейдовой бригады, выявившей ряд лиц (сторожей, стрелочников и т. п.), нерадиво относящихся к исполнению своих обязанностей.

На станции Пермь II обнаружилось, что пассажиры в ожидании поезда находятся под открытым небом, а вокзал бесконечно ремонтируется. Появление фотографов из кинопоезда оказало буквально магическое действие: ремонт был быстро закончен, и порядок на вокзале восстановлен.

Вагоном-аудиторией Дорпрофсожа и кинофабрикой поезда имени Ворошилова обслужены станции: Чепца, Верещагино, раз'езды и путевые ремонтные бригады. Кинопоезд получил благодарность за проведенную массовую работу от путевой колонны первой дистанции.

Однако в работе кинопоезда имеются и существенные недостатки. Состав кинопоезда не используется правильно и рационально. Загружена лишь часть работников, другие ходят без дела. Самое же главное **нет четкого плана работ** для каждого в отдельности. Несколько цехов работает добросовестно, проводя свои рабочие часы на производстве, сюда относятся: кинолаборатория, электростанция, монтажная и типография. Труд же остальных учитывается слабо.

Вредно влияют на качество работы **ненормальные условия в фотолаборатории.** Помещение фотолаборатории занимает всего один квадратный метр площади, мало приспособленный для работы. Отсутствует вентиляция, нет лампочки для увеличителя «лейки», нет хорошей фотобумаги, нет даже стекол для накатки. Карточки получаются грязные, серые, мятые и низкого качества, что недопустимо не только для кинопоезда, но даже и для начинающего фотолюбителя.

Вина здесь администрации кинопоезда, которая не принимает необходимых мер к созданию нормальных условий работы данного цеха. Необходимо прежде чем выезжать в следующий рейс, позаботиться о всех «мелочах», на которых строится жизнь и работа кинопоезда. Нужно выработать строгий план работ для каждого работника в отдельности. Только тогда кинофабрика сможет расширить об'ем своей работы, и работа будет выполняться хорошо и четко.

СТРУННИКОВ

„РЕКОРД“

Режиссер **Желябужский** (Востокфильм) заканчивает работу по созданию режиссерского сценария будущей фильмы-комедии «Рекорд» (автор—**Анна Ян**). Сценарий трактует вопрос о значении спорта «у них» и у нас в советском понимании. Там это попросту погоня за славой, сенсацией и заработком. У нас спорт поставлен на службу социалистическому строительству. Он помогает нашей молодежи закалить себя, выработать стойкость, выносливость, необходимые ей для жизни и труда. Фильма будет немая. Лимит ее—**360 тысяч рублей.** Действующие лица—рабочие севастопольского Морзавода и трамвайные кондуктора. К 15 августа экспедиция выедет в Севастополь на с'емки. По плану предусмотрено 40 дней натурных с'емок и 12 дней павильонных. Вся работа должна вестись с таким расчетом, чтобы фильма была выпущена на экран к концу этого года. Некоторые трудности—в подборе актеров, ибо, в частности, 2—3 чел. должны быть и комедийными актерами и хорошо тренированы.

Старший ассистент — **Ланербай**, оператор—**Мухтар**.

ГРИН

„ПОДОБНЫХ УСПЕХОВ НЕ БЫЛО...“

Фильма о челюскинцах обходит экраны Советского союза, вызывая неизменно везде восторг, волнение и гордость «за героев, имеющих такую страну, и родину, имеющую таких героев».

Из Узбекистана сообщают: «Пятый день идет в Ташкенте фильма о челюскинцах. Подобных успехов не было за все время сезона. Посещаемость достигла рекордных цифр. За эти дни театр «Хива» посетило пятнадцать тысяч человек».

С'ЕМКИ ИДУТ ПОЛНЫМ ХОДОМ
(НА МОСКОВСКОЙ ФАБРИКЕ)

Реж. **Дзиган** сдал монтажный сценарий фильмы «Мы из Кронштадта» (по. сцен. **Вс. Вишневского**). Формирование группы тормозится недостатком работников. Нет еще директора группы. Необходимо ускорить его подыскание, так как к 20 августа группа уже должна выехать в экспедицию.

Реж. **Э. Шуб** продолжает работу над одночастной документальной фильмой «Метрострой». Продолжаются натурные с'емки ночной Москвы, сопряженные с большими трудностями, так как с'емки идут без подсветки. 4 августа проведена первая с'емка в шахте, причем снято 12 кадров.

Продолжаются натурные с'емки фильмы «Осадное положение» (сценарий **Шпиковского**, реж. **Соловьева**). Из-за пасмурной погоды с'емки идут медленно. По плану группа имеет 38 с'емочных дней на натуре. Плановый отдел запланировал на август 18 солнечных дней. В связи с пасмурными погодами последних дней возникает опасение, что группа не успеет отснять натуру за текущую осень и, таким образом, фильма вовремя не выйдет. Необходимо теперь же серьезно задуматься над вопросом, **не целесообразнее ли отправить группу в экспедицию, чтобы гарантировать своевременный выпуск фильмы.**

Режиссер **Ай-Артьян** снимает в Звенигороде натуру для фильмы «Пастушонок» (эпизод из «Разгрома» Фадеева). С'емки идут нормально.

От группы «Ненависть» (реж. **Преображенская** и **Правова**), находящейся в экспедиции, получены первые 2000 метров отснятого материала. До последнего времени работа над фильмой шла без перебоев и в плане.

Тов. **Н. Лукашевич**, сорежиссер фильмы «Энтузиасты», утверждена ГУКФ как самостоятельный режиссер. ХПО ведет переговоры о сценарии для т. Лукашевич.

В ХПО поступил сценарий «Герой» **Е. Габриловича** и «Тайга» **Устюгова**.

XV ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЛЕНИНГРАД, 2. (**Наш корр.**). В текущем году советская кинематография празднует пятнадцатилетний юбилей. (В 1919 году был опубликован декрет Совнаркома о национализации кинематографии).

ЛенАРРК совместно с Ленкинокомбинатом приступает к изданию юбилейного сборника «15 лет ленинградской кинематографии». Сборник будет представлять собою иллюстрированную историю ленинградского кино с первых лет его существования. В нем будут помещены документальные материалы: фотоснимки и статьи по истории художественной фильмы в России и СССР, истории ленинградской кинотехники; о технических фильмах, прокате и зрителе, ленинградской кинопрессе, воспитании кинокадров и т. д. Сборник отразит также историю борьбы творческих течений в ленинградской кинематографии.

Выход сборника решено приурочить к семнадцатой годовщине Октября. В редколлегию входят: тт. **А. Пиотровский, С. Юткевич, И. Трауберг, И. Кринкин** и **П. Кальварская**. Ответственный редактор — **И. Трауберг**, зам. отв. редактора—**С. Юткевич**.

НАКАНУНЕ ПРИЕМКИ КАРТИН

На фабрике Белгоскино заканчиваются павильонные с'емки фильмы «Высокое напряжение» по сценарию **Бродянского**, режиссер — **Корш**. Натура уже отснята. Сдача картины назначена на начало октября.

●

В ближайшие дни на фабрике Ленфильм заканчиваются все работы по картинам «Флаг стадиона» (реж. — **Казачков**) и «Женитьба Яна Кнукка» (реж. — **Иванов**, прежнее название «Премия мира»). Монтаж уже закончен, надписи изготовлены, и на-днях состоится приемка этих картин от постановочного коллектива.

●

Кинофабрика Ленфильм ведет переговоры о работе по постановкам картин с руководителем ленинградского ТРАМ **М. Соколовским** и режиссером Театра юного зрителя **Б. Зоном**.

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

С понятным нетерпением ждали москвичи демонстрации первой за несколько лет заграничной звуковой фильмы «Предательство Марвина Блейка». Перед пуском в прокат Союзинторгкино проделал над фильмой большую работу, чтобы сделать ее понятной советскому зрителю, не владеющему английским языком. Английские реплики переведены на русский язык и ввиде надписей впечатаны прямо в кадр. Обработанная таким образом фильма, к тому же представляющая несомненный интерес для советского зрителя, должна была быть совершенно доступной зрителю. Однако на деле этого не получилось.

Пришел первый день демонстрации — 7 августа. У кинотеатров стояли толпы. Однако многих из зрителей постигло глубокое разочарование. Они ничего не поняли. Так было со зрителями, смотревшими фильмы в кинотеатре «Эрмитаж». Помещение кинотеатра неудобное, экран расположен очень низко, места все расположены на одном уровне, поэтому зрители просто не увидели надписей, расположенных где-то внизу. Картина осталась непонятной. Демонстрация фильмы превратилась в форменное издевательство над зрителем. Его нервы были подвергнуты жестокому испытанию. Вместо культурного развлечения получилось жестокое напряжение нервов в тщетных попытках следить за содержанием и одновременно ловить неуловимые надписи.

Просмотр сопровождался шумом, возмущенными репликами, топаньем, требованиями прекратить сеанс.

Зрители расходились, кляня фильму и кинотеатр, сожалея о потерянном времени.

Все это внушает большие опасения за судьбу фильмы. Ведь хороших, высокорасположенных экранов в Москве не так уж много. Следовательно, зритель, не видящий надписей, обречен мучиться в тщетных попытках понять, что же происходит.

Из этого печального случая необходимо сделать вывод. «Марвин Блейк» — первая заграничная звуковая фильма, пущенная на советский экран. Необходимо сделать все, чтобы фильма на иностранном языке была доступной и понятной зрителю. Иначе ее не для чего демонстрировать. Переводы надписей необходимо впечатывать не внизу экрана, где они не видны для части зрителей, а непременно наверху.

Е. К.

НОВЫЙ КИНОТЕАТР

В Ленинграде, на Выборгской стороне, угол Кондратьевского проспекта и Лабораторной улицы, на месте, где раньше были пустырь и свалка, выросли стены нового звукового кинотеатра.

Выборгский звуковой кинотеатр будет одним из крупнейших в СССР звуковых кино.

В 4 этажах нового кинотеатра разместятся зрительный зал на 1500 зрителей, гардероб на 3 тысячи человек, три фойе, буфет, бар, курительная с отдельным буфетом, читальня, шахматная, шашечная, две детских комнаты, медпункт и др. служебные и вспомогательные помещения.

Весь театр озеленяется. Мебель для фойе и зрительного зала заказывается по специальному рисунку. Стены внутри здания будут отделаны под мрамор, дуб, орех и красное дерево.

Расчеты по акустике зала сделаны проф. Мошонкиным. Лаборатории А. Ф. Шорина заказывается последняя усовершенствованная система звукооборудования «ОСТ-163».

Театр строится по проекту б. Роскино, архитектурное оформление **Кричевского** и **Гегелло**. Стоимость строительства — **3 миллиона рублей.**

Сейчас возведены стены всех четырех этажей и вскоре начнется настил крыши. В августе уже начнутся отделочные работы.

К концу 1934 г. кинотеатр вступит в эксплоатацию.

АРК. КИН

Ленинград

НА ФАБРИКЕ БЕЛГОСКИНО

В декабре текущего года исполняется 10 лет существования Белгоскино. К юбилею готовится выпуск короткометражного киноочерка о работе национальной белорусской кинематографии. В очерке будут использованы отрывки из старых и новых картин Белгоскино. Автор-режиссер —**И. Фельдман.**

●

Запущена в производство художественная картина «Шестидесятая параллель». Тема индустриальная: работа Соликамских калийных рудников и связь их с промышленностью Белоруссии. Сценарий — **Вольнова.** Режиссер — **Оршанский.**

●

Заканчивается подготовка к началу с'емок художественной звуковой картины «Земля впереди» по сценарию Большинцова. Сюжет развертывается вокруг борьбы за реконструкцию сельского хозяйства Белоруссии. Режиссеры — **Шпис** и **Мильман.**

●

В ближайшее время начинаются с'емки картины «Совершеннолетие» из времен германской оккупации Белоруссии (1919 год). Сценарий — **И. Зельцер.** Режиссер—**Шрейбер.** Картина выпускается в двух вариантах: звуковом и немом.

ФИЛЬМА О БЕЛОМОРКАНАЛЕ

Ленинградская фабрика Союзкинохроники приступает к подготовительным работам по с'емке короткометражной хроникальной фильмы о Беломорско - Балтийском канале. В фильме, кроме работы Беломорканала (пропуск судов через шлюзы и т. п.), будет отражено новое строительство, ведущееся на канале.

ПОД'ЕМ „ЯМАЛА“

Оператор Союзкинохроники тов. **Страдин** заснял под'ем парохода «Ямала», затонувшего в январе 1934 г. в Белом море.

КИНОФИКАЦИЯ РАЙОНОВ АЗЕРБАЙДЖАНА

В этом году Азгоскинпром вкладывает **565 тысяч** рублей на строительство кинотеатров. Строятся кинотеатры в следующих районах Азербайджана: **Степанакерте** (звуковой), **Нахичевани** (звуковой), **Сальянах, Таузе, Барде** (звуковой) и **Енгидже.**

Увеличивается количество кинопередвижек **до 185.** Кинофицируется **220 школ.** Ведется большая работа по озвучанию кинотеатров.

В 1935 г. все кинотеатры Азербайджана будут снабжены звуковой аппаратурой.

ПОПРАВКА

По фильме «Пропавшее звено» неверно обозначен сценарист-режиссер Горовцев (газ. «Кино» № 35).

Следует читать:

«Сценаристы—Студенецкий и Горовцев, режиссеры—Леонтьев и Горовцев.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездиковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита В—81632.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.